STORIA CRITICA
DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI

divisa in dieci tomi

DI

PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI

NAPOLETANO

SEGRETARIO PERPETUO

DELLA SOCIETA' PONTANIANA

Anziano della Italiana di Scienze Lettere ed Arti di Livorno

Professore Emerito della R. Università di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO VII

NAPOLI

PRESSO VINCENZO ORSINO

1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore

Metastasio nel Temistocle.

STORIA CRITICA DE' TEATRI

LIBRO VII

Teatri Oltramontani del XVII secolo.

CAPO I

Teatro Spagnuolo.

CHe influiscano potentemente sull' eloquenza i modelli che prendonsi ad imitare, oltre all' avvertimento di Orazio che inculcava lo studio ostinato de' Greci esemplari, vien comprovato per la storia in ogni nazione e singolarmente dalla Spagnuola. Gli abitanti di quella penisola per natura d' ingegno acre, vivo, perspicace ed atto ad ogni impresa, possedendo una lingua figlia generosa di bella madre, ricca, espressiva, maestosa, pieghevole, armoniosa,

e nobile, doveano fuor di dubbio segnalarsi nelle amene lettere tosto che ne' buoni esemplari additata lor si fosse quella forma del Bello che il Gusto inspira ed alimenta negli animi gentili. Una lingua nascente non sempre imbatte alla prima a scegliere la versificazione più armonica e più acconcia a ricevere le forme leggiadre che gli antichi seppero ricavar dalla bella natura. Gli Spagnuoli ne' tre secoli che precedettero il XVI conobbero in qualche modo i Latini e formaronsi alcuni metri nazionali come Alessandrini di diverso numero di sillabe detti fra loro di *arte maggiore*, e *ridondiglie*, *decime*, *quintiglie*, ed *endecce*. Dir però non saprei quando avrebbero essi trasportate nel loro volgare le antiche bellezze, se più lungamente persistevano ad usare la propria versificazione. *Giovanni Boscano* non prestò picciolo servizio alla nazione col porre in pratica il consiglio dell'italiano Andrea Navagero d'introdurre nella poesia castigliana la tessitura de' metri italiani.

Con

Con ciò egli non solo venne a mostrare il meccanismo di una versificazione straniera, come taluno si diede buonamente a credere. La necessità di apprendere l' artificio e il portamento del nostro sonetto, della canzone, dell' ottava, della terzina, rendè loro famigliare la lettura di Dante, Petrarca, Sannazzaro, Ariosto e Bembo; ed in quel puro fuoco che spirano siffatti scrittori, si riscaldarono *Garcilasso*, *Errera*, *Argensola* ed altri valorosi poeti del secolo XVI.

Ma perchè nella drammatica non valse simile esempio? Forse perchè l' antica severa tragedia quivi originalmente si amò ben poco, e la commedia italiana non si confaceva gran fatto a' patrii costumi del cielo ispano. Forse ciò avvenne ancora, perchè i primi traduttori spagnuoli delle antiche favole non ne diedero una idea capace d' invitare all' imitazione. Forse la novità tentata dal commediante *Naarro* coll' introduzione di battaglie, assedii, duelli, dovette allettare assai più una bel-

licosa nazione; e quindi determinare *Lope de Vega*, *Castro*, *Mira de Mescua ecc.* a ritrarre i costumi e gli evenimenti delle cronache nazionali. Forse lo spirito stesso di cavalleria, e l' amore delle avventure strane che spinse *Cervantes* a motteggiarne nel *Don-Quixote*, rendeva alla nazione accetto un teatro che n' era pieno. Forse tutte queste ragioni unite insieme contribuirono a dare a quelle scene un carattere particolare.

I nominati autori spagnuoli, de' quali molti fiorirono anche sotto Filippo III, scorrendo con piede ardito per ogni parte del Parnasso, osarono calcar nella scenica un nuovo sentiero, e l' intemperanza e la soverchia fiducia gli menò sovente fuori di strada; a somiglianza di un fogoso destriero che trascorrendo a salti per iscoscesi dirupi urta, rovescia, calpesta quanto incontra, e finisce la carriera in un precipizio. L' amor di novità sedusse i contemporanei e i successori, aperse il campo alla foga della fantasia, e sursero

i *Gon-*

i *Gongora* e i Gongoreschi.

Luigi di Gongora e Argote cordovese nato nel 1561 e morto nel 1627 sortì dalla natura vivacità, robustezza, energia, ma nella lirica battè il sentiero delle stravaganze, dipartendosi dalla gentilezza e verità seguita da *Garcilasso* ed *Argensola*. Le di lui poesie sublimi il *Polifemo*, le *Solitudini*, le *Canzoni* sono un tessuto di metafore strane e ridevoli. Noi non ne rechiamo quì gli esempi che avevamo raccolti per presentargli al signor *Vicente Huerta* che n'era cieco idolatra, perchè la di lui morte ci sciolse dall' impegno seco contratto di dargliele a conoscere. Oltreacciò non ignorano i sensati spagnuoli che l' istesso *Lope de Vega*, che non fu de' più sobrii scrittori, caratterizzò come inintelligibili le poesie del *Gongora*. *Quevedo* se ne burlava ancora. Il giudizioso *Luzan* nel nostro secolo si è scagliato parimente contro gli spropositati groppi gongoreschi di matte metafore. La gioventù dee però esser prevenuta che

Gongora non manca di merito in altri generi. Egli può dirsi l'inventore di una spezie di *romance*, in cui narransi avventure di Mori innamorati con moltissima grazia, leggiadria, affetto e naturalezza; nel che ha avuto un emulo gentile e felice nel mio da molti anni defunto amico *Nicolàs Ferrandez de Moratin*. Tra' sonetti del Gongora alcuno ve n' ha esente da notati difetti: le sue poesie burlesche hanno leggerezza, sale, vivacità: qualche canzone lirica è senza eccessi: vaga e semplice mi sembra la V delle sue *canzoni amorose*, che incomincia,

Buelas, o tortolilla,
Y el tierno esposo dexas.

Il giovane industrioso ne imiti le grazie additate, e prenda miglior modello nel sublime.

Coltivò *Gongora* anche la drammatica e scrisse *las Firmezas de Isabela* commedia, *el Doctor Carlino* commedia, e una favola *Venatoria*, le quali lasciò imperfette. Tutte le ciance e i traslati aggroppati del *Polifemo*

e del-

e delle *Solitudini* si trovano nell' *Isabella* ma con delirio maggiore, perchè in questa parlano in proprio nome le persone introdotte, e non il poeta. Un personaggio chiama la morte *alcalde de huesso*; un altro parlando di un vecchio canuto chiama i di lui capegli *raggi pettinati del sole della prudenza*, e *fila* da cui *pendono* (come dalle pergamene de' privilegii) i *sugelli dell' esperienza*, *carte bianche della storia*, in cui *la penna della memoria* scrive *con inchiostro d' argento*; altrove la città di Toledo è chiamata *turbante di lavoro affricano*, a cui il *Tago serve di benda di mosellina bianca listata de oro*. In somma in ogni personaggio traspare tutto *Gongora* allorchè delira. Ne tralascio le buffonerie frammischiate alle cose sacre: l' infelice esposizione della favola, non avendo saputo introdurla se non con fare che il buffone in 160 versi ne racconti a se stesso i fatti che la precedono: le meschinità e improprietà dell' intreccio, l' insipidezza, la moltiplicità del-

delle azioni, l'irregolarità e la mancanza d'interesse. Del *Dottor Carlino* non si ha che il primo atto e buona parte del secondo. Questa favola è più comica, e sebbene la solita pedanteria vi si trovi da per tutto seminata, non vi è però gettata col carro come nell' altra. Ma quello che ci fa godere che sia rimasta imperfetta, si è l'oscenità de' fatti che vi si maneggiano con isfacciatagine da bordello. Carlino è un medicastro imbroglione ruffiano che professa tal mestiere senza verun rimorso; ed ha per compagna una Casilda civetta scaltrita che servegli di zimbello. Egli maneggia diversi intrighi amorosi, e specialmente uno di certo Gerardo con una Lucrezia maritata che traffica vergognosamente per compiacerlo a prezzo di cento scudi. L'innamorato chiede in prestanza tal danaro al marito, lo passa alla donna, e dice poscia al prestatore di aver restituito il danaro alla consorte. Questa novella copiata da Giovanni Boccaccio è più dispiacevole posta alla vista sulle scene che nel-

nella lettura. Da questa favola del *Gongora* si vede che la commedia spagnuola non è sempre sì *onesta matrona* qual se l'immaginava l'innocente *Saverio Lampillas*. La nominata *Venatoria* è appena incominciata, e mostra che altro non sarebbe divenuta che una copia delle pastorali italiane; perchè il prologo fatto da Cupido imita in parte quello dell'*Aminta*; e nelle due sole scene che lo seguono si narra l'avventura del bacio dato da Mirtillo del Guarini ad Amarilli col pretesto di farsi guarire dalla puntura dell'ape.

Composero anche pel teatro sotto Filippo III gli autori che soggiungo. Contemporaneo del *Gongora* fu *Giovanni de Tasis y Peralta* conte II di Villamediana poeta distinto per la nascita, per le avventure e per la morte, essendo stato di notte in Madrid ucciso nella propria carrozza da braccio sconosciuto mosso, come si espresse *Gongora*, *de impulso soberano*. Tralle di lui opere poetiche impresse in Saragoza nel 1619 si legge la *Glo-*

ria

ria de Niquea recitata dalla Regina colle sue dame, dove intervengono pastori, deità, il Tago ed il mese di Aprile. *Cristofero Suarez de Figueroa* giureconsulto si distinse colla traduzione del *Pastor fido* impressa in Valenza nel 1609; ed il sivigliano *Giovanni Jauregui* buon pittore e poeta emulo del *Quevedo* e del *Gongora* che produsse in Roma la bella sua versione dell'*Aminta* nel 1607, ed in Siviglia con nuova cura nel 1618. Non furono così bene accolte le altre sue commedie. Naturale di Siviglia fu ancora *Feliciana Henriquez de Guzman* che compose *los Jardines y Campos Sabeos* tragicommedia, cui poscia ne aggiunse un' altra del medesimo titolo, le quali s' impressero nel 1624 in Coimbra. *Bernarda Ferreira de la Cerda* portoghese versata nelle matematiche e nella musica compose diverse commedie alla maniera allora dominante senza regolarità ed in istile lirico troppo ricercato; le quali si trovano nel II tomo delle opere di questa dama.

ma. *Simone Machado* anche portoghese poeta rinomato scrisse quattro commedie impresse in Lisbona, cioè due sull' *Assedio di Diu*, e due sulla *Pastorella Alfea*. Scrissero ancora commedie verso la fine del regno di Filippo III e principio del seguente due castigliani *Antonio Hurtado de Mendoza*, ed *Alfonso de Salas Barbadillo*. Ma di questi ed altri portoghesi e castigliani che tralasciamo, non essendo state le sceniche produzioni nè per numero nè per fortuna nè per eccellenza degne dell' altrui curiosità, rimasero seppellite ed obbliate universalmente sopraffatte dalla celebrità di quelle che si composero sotto Filippo IV.

Questo monarca che guerreggiò con varia fortuna, specialmente con Anna di Austria sua sorella, come regina di Francia e madre di Luigi XIV, che non seppe riparare i mali dell' espulsione di un immenso popolo di Mori Spagnuoli, e che nutrì ne' vasalli senza trarne vantaggio l' indole bellica ed il germe della decadenza nazionale, fu poe-

poeta e bell' ingegno egli stesso (*a*), e nel proteggere le lettere moltiplicò i bell' ingegni senza migliorarne il gusto. Gli spettacoli scenici ch' egli amò con predilezione, fiorirono sotto di lui a tal segno, che il *Vega*, il *Calderòn*, il *Solis*, il *Moreto*, si lessero e si produssero da' Francesi che cominciavano a sorgere, e dagl' Italiani che andavano decadendo. Vuolsi che avesse egli stesso composta qualche commedia pubblicata con altro nome o con quello anonimo di un *Ingenio* secondo l' usanza spagnuola. È tradizione poco contrastata che frutto della penna di Filippo IV fu il *Conde de Essex* conosciuto col titolo *Dar la vida per su Dama*, la qual commedia non cede a veruna nè per l' irregolarità, nè per le stranezze dello stile, benchè i caratteri vi sieno dipinti con forza. Quando anche Filippo non ne avesse dato

---

(a) *Callidus satis, sagaxque metricae totius rei judex*, vien chiamato da *Nicolàs Antonio*.

dato che il solo piano, come molti stimano, essa merita di conoscersi originalmente sì in grazia del coronato inventore, che per la commedia stessa la quale da un secolo e mezzo quasi ogni anno si rappresenta in Madrid. L'argomento è la privanza di quel conte presso la regina Elisabetta d'Inghilterra, e la morte da lei ordinatane e pianta.

Giornata I. Bianca amante del conte e fiera nemica occulta d'Elisabetta ne trama la morte introducendo di notte alcuni congiurati in una propria casa di campagna, dove trovasi a diporto la regina. Il conte che veniva a veder Bianca, giugne opportunamente a salvar la regina, la quale coperta di una mascheretta grata al suo liberatore gli dà una banda, che a que' tempi si reputava un favore e una prova d'inclinazione della dama verso del cavaliere che la riceveva. Si dividono scambievolmente obbligati senza conoscersi. Perchè sappia lo spettatore in qual guisa fu la regina assalita e difesa, il conte lo narra a Cosmo, suo servi-

vidore fatto a tal fine dal poeta rimanere indietro. Questa sorte di racconti divenuti essenziali nelle commedie spagnuole diconsi *relaciones*; ed in esse l'autore arzigogola senza freno sfoggiando in descrizioni ampollose ed in concetti falsi e puerili, e l'attore seguendo i delirii della poesia con gesti di scimie delle mani, de' piedi, degli occhi, del corpo tutto (*a*), va dipingendo, non già lo spirito del sentimento e delle passioni, ma le parole delle metafore insolenti accompagnandole tutte con un gesto che le indichi. Di maniera che ho veduto io stesso l'attore tutto grondante di sudore per lo studio che pone ad imitare i movimenti del becco, delle ali, degli artigli di un uccello, lo strisciar della serpe, il corvettar del cavallo, ed il guizzar del pe-

(a) Vedi il II discorso dal *Montiano* che riprende i riferiti difetti degli attori nazionali. Ma i di lui clamori non sono stati ancora ascoltati.

pesce. Il conte vuol riferire che entrò nel giardino, trovò una dama mascherata che si bagnava, cui fu tirato un colpo di pistola, e che la difese dalle spade degli assalitori, e ne ricevè una banda. In ciò si spendono ben 125 versi, ne' quali entra una *scarsa vena* del *Tamigi che si fa un salasso di neve*, *una folta chioma arruffata di un boschetto pettinata dal vento con difficoltà*, l' incertezza del conte in discernere, *se le gambe della dama* che si bagnava, *correvano sciolte in acqua*, o *se l' acqua congelata formava le di lei gambe*, come ancora il bere ch' ella fece dell' acqua colla propria mano, per la quale azione il conte si spaventò temendo *non si bevesse parte della mano*. Dopo queste scipitezze allora assai di moda parte il conte col servo, cangia la scena, e l' azione passa in città. Essex viene a veder Bianca, la quale piena della mal riuscita impresa ne parla coll' amante con tutto l' impeto di una cieca vendetta, e con tutta l' efficacia

dell' amore tenta di tirarlo al suo partito. Il conte seco stesso detesta il tradimento, e risolve la distruzione de' congiurati; ma per manifestar questo pensiero recita a parte 46 versi mentre Bianca attende la risposta. In fine a lei si volge, e si determina ad invitare con una breve lettera i congiurati a Londra, mostrandosi risoluto a dar la morte alla regina. Nell' incontrarsi col conte Elisabetta si avvede dalla banda di dovergli la vita, oltre alla potente inclinazione che glielo raccomanda. Essex da' moti del di lei volto si accorge esser ella la donatrice della banda. Elisabetta si fa dall' amore abbassare sino al vassallo; egli innalza a lei le sue speranze; l' uno e l' altra frena la lingua che vuol trascorrere. Con un discorso interrotto mostrano i loro interni movimenti; pugna nell' una l' amore colla maestà, nell' altro la speranza di una fortuna brillante colla condizione di suddito.

Giornata II. Interessante è il secondo incontro della regina tiranneggiata dal

dal fasto e rapita dalla propria debolezza, e del conte combattuto dall' amore di Bianca e dalla speranza del possesso di una regina dotata di bellezza. Ma questo punto dell' azione vien raffreddato dalle pedanterie del poeta. Si sente cantare questa redondiglia:

Si acaso mis desvarios
llegaren á tus umbrales,
la lastima de ser males
quitte el orror de ser mios.

Il conte prende l' occasione di scoprirsi amante della regina, parlandole sotto il nome di Laura e *glossando* (interpretando) questi versi. La regina riprende la timidezza dell' amante che si discolpa col rispetto; entrambi fanno pompa di acutezze, là dove era da disvilupparsi una tenerezza contrastata. Il conte recita anche un *sonetto*, la cui sostanza è d' insinuare il tacere: la regina con un altro sonetto obbligato alle stesse rime sostiene come più opportuno il parlare. Ognuno vede la stravaganza del secolo che convertiva

 i per-

i personaggi in poeti improvvisatori. Senza tali insipidezze l'azione da questo punto diverrebbe assai interessante e vivace. Il conte animato in tal guisa è in procinto di scoprirsi amante, quando comparisce Bianca colla banda che porta sopra di se, avendola ricevuta dal servo del conte. La regina l'osserva, si agita, dà ordini, gli rivoca, non vede che la sua gelosia.. Partita Bianca, il conte comincia a dichiararsi; ma Elisabetta furiosa rivestendosi di tutto il rigore della sovranità irritata, *a me temerario* (gli dice interrompendolo) *a me! mi conosci? sai chi sono? lo rammenti? Parti, allontanati, nè mai più ardire di entrar nella reggia; non so come in questo punto non fo recidere quel capo che nutrì pensieri cotanto audaci.* (*Oh grandezza tu sforzi il labbro a parlar contro del cuore!*) Parte l'una colerica e gelosa, l'altro abbattuto e stordito. Bianca intanto si appiglia al partito di palesare alla Regina tutta la storia de' proprii amori col con-

te

te implorando il real favore perchè le diventi sposo. Ma Elisabetta che dal suo racconto ha bevuto tanto veleno, trasportata le favella come una Regina gelosa che senza confessarlo ne ispira tutto il terrore. Tradurremo questo squarcio, nel quale la passione non è molto tradita dallo stile. Bianca dal suo racconto vuol conchiudere che il conte è suo sposo, e la Regina ripiglia:

Reg. *Come tuo sposo? (Io fremo, io più non vedo!)*

Bia. *Come mio sposo? (o ciel che intendo!)* Reg. *Indegna,*
Folle, debol . . . Bia. *Regina!*
Reg. *A un uom perverso*
Di te obbliata, a un traditor ti rendi!

Bia. *Confusa io son!* Reg. *Sì l' onor tuo calpesti?*
E alla presenza mia svelar non temi
Che il conte adori? Bia. *Io non credei cotanto*
Oltraggiar la maestà, se il conte . . . Reg. *(O amore!*

 Io

Io deliro!) *Il mio sdegno, o Bianca, è zelo*
Del tuo decoro. Bia. *E gelosia rassembra* (a).
Reg. *Io! Gelosa io non son; mi offende il dubbio.*
Ma di un vassallo pur fingi un momento
Presa chi regna, se contender seco
Alma nata a servirla, ardisse indegna,
Se amasse il conte . . . amar? che amar mirarlo.
Se ardisse solo, o cosa ancor che meno
Del mirarlo importasse, parti, o donna
Ch'io non saprei co' denti, colle mani, Co'

(a) L'espressione originale è fondata sul doppio senso che hanno nell idioma castigliano le parole *Zelo* e *Zelos* significando *zelo* la prima, e *gelosia* la seconda senza bisogno di cangiar voce.

Co' detti ancor, col fiato, con gli sguardi
Trarle le indegne luci, il sangue berne,
Strapparle il cor, incenerir l' audace?
(Ah di me mi scordai?) Bianca, io gelosa
Mi finsi, e finta ancor la gelosia
L' ira in me risvegliò . . . Delirio strano!
Odimi attenta. Dal mio finto sdegno
Impara, o Bianca, ove tal caso avvenga,
(Ne soffra anche il tuo onor: chè l' onor tuo
È nulla ove son io) la tua sovrana
A non sdegnar; ove ella volga il guardo
Non mirar tu: mai non amar chi ella ami.
Non mi render gelosa; chè se finta
Sì terribile è l' ira in regio petto,

Pen-

Pensa tu qual saria se fosse vera.
L' onore ancora avventurar dovessi,
Pensa a qual rischio la tua vita esponi.
Specchiati in questa immagine del vero,
È ingelosir chi tutto può, paventa.

Così la lascia. Bianca rabbiosa ingelosita anch'essa, oltraggiata, giura vendicarsi colle proprie mani. La Regina tralle cure del regno e dell' amore si addormenta. Bianca esce con una pistola alla mano che porta il nome del conte. Questi sopraggiugne e l' osserva maravigliato. Bianca si accinge a tirare, il conte la trattiene guadagnando la pistola. Nel contrasto esce il colpo; la Regina si sveglia; accorrono i cortigiani. Dubita la regina; non sa qual de' due sia il reo, e quale il suo liberatore. Il conte, nelle cui mani è rimasta la pistola nega che Bianca abbia tentato quell' eccesso. *Sei tu dunque il traditore?* ripiglia la Regina.

Nol

Nol so, risponde il conte. L'uno e l'altro è arrestato.

Giornata III. Essex è convinto dagl' indizii evidenti di alto tradimento. Per sua difesa altro egli non dice che di essere innocente. È condannato a perdere la testa. Prima di morire chiede il conte di parlare a Bianca; gli è negato; altro non potendo le scrive una lettera, incaricando al servo di consegnarla poichè egli sarà morto. Ma la Regina che ha sottoscritta la sentenza per soddisfare in pubblico alla giustizia, pensa a liberarlo privatamente dalla morte per compensarlo della vita che le ha salvato. Entra a tal fine nella prigione colla mascheretta e coll' abito semplice che portò nella prima scena. La riconosce il conte; ma ella come una dama privata gli presenta la chiave delle prigione perchè possa fuggire. Il conte la prega a scoprirsi, e la Regina il compiace dandogli prima la chiave. Il conte le domanda il perdono che suol concedersi a' rei che veggono la faccia del sovrano.

Ne-

Nega la Regina di altro potere a suo prò dopo avergli dato il mezzo di fuggire. Sdegna il conte di fuggire, getta la chiave nel fiume sottoposto alla finestra della prigione, e le dice che se non vuol essere ingrata, dee cercar nuova guisa di soddisfare al suo debito. La Regina risponde di altro non potere, ed estremamente addolorata, ma conservando la durezza della maestà offesa, ordina l'esecuzione della sentenza. Legge il servo per curiosità la lettera scritta dal conte a Bianca. Scopre il di lei delitto e l'innocenza del padrone, e la reca alla Regina. Se ne rileva ch' egli invitava a Londra i congiurati unicamente per prendere in una volta tutti i ribelli. La lettera termina con un consiglio a Bianca di desistere dall' impresa di vendicarsi della Regina, aggiungendo:

Mira que sin mi te quedas,
y no ha de aver cada dia
quien, por mucho que te quiera,
por conservarte la vida,
por traydor la suya pierda.

Da questa lettera screduta la Regina ordina che si sospenda l' esecuzione della sentenza; ma il conte è già stato decapitato. Le parole della Regina per lo più sobrie e convenienti al evento tragico ed al di lei carattere, malgrado di non pochi difetti, danno fine a questo componimento interessante. *Tommaso Corneille* lo spogliò in Francia de' principali errori, e ne ritenne le situazioni tragiche nel suo *Conte d' Essex*; ma nella dipintura del carattere del conte egli rimane al di sotto dell' originale. Nella favola spagnuola Essex è un innamorato, tuttochè combatta nel di lui cuore l' ambizione e l' amore; ma eroicamente dà per Bianca la vita per non iscoprirla, e soggiace alla morte colla taccia di traditore. Nella tragedia francese egli comparisce mattamente innamorato, e, come ben dice il conte Pietro di Calepio, muore più per disperazione che per grandezza d' animo.

Il gusto del monarca a guisa del suono si propaga e si diffonde in tutti i sen-

sensi per la nazione. La corte di Filippo IV si empì di verseggiatori che produssero a gara un gran numero di favole. Talora si videro tre autori occupati al lavoro di una sola commedia, dividendosene gli atti; ond' è che se ne leggono più centinaja col titolo di *Comedia de tres Ingenios*, i quali talvolta vi si nominano. *Mendoza*, *Rosette*, e *Cancer* ne composero molte in tal guisa. Una ne aveva io veduta rarissima intitolata la *Balthasara*, di cui il primo atto appartiene a *Luis Velez de Guevara*, autore di molte altre commedie allora stimate morto nel 1640, il secondo ad *Antonio Coello*, ed il terzo a *Francesco Roxas*, il quale molte altre favole pur compose. Il primo atto desta la curiosità ed è meno difettoso nello stile; gli altri sono pessimi per istile, per azione e per orditura. L' argomento è una commediante rinomata che si converte, si disgusta dalla propria professione e della vita passata nel più bello di una rappresentazione in Valenza,

va

va à servir Dio e far penitenza in una solitudine, e muore santamente. Nell' atto del *Guevara* si vede alla prima la dipintura naturale di un teatro spagnuolo qual era a que' tempi. Esce ad affiggere il *cartello* di una uuova commedia un servo della compagnia detta di *Eredia* commediante famoso di quel tempo che n' era il capo. Si figura che tal compagnia rappresenti in Valenza nel teatro dell' *Olivera*. Apparisce l' interiore del teatro, e si veggono nella platea sparsi alcuni venditori, che, come è stato costume anche in Madrid sino ad alcuni anni fa (prima del tumulto accaduto in tempo di Carlo III), vanno gridando *avellanas*, *pittones*, *peros de Aragon*, *turron* ecc. Passano i facchini co i fardelli de' vestiti de' commedianti. Si vedono venire al teatro Baltassarra, Leonora e la Graziosa. La gente impaziente grida, *salgan*, *salgan*, *empiezen*, per sollecitare i commedianti ad incominciare. Baltassarra rappresenta a cavallo in mezzo della platea (costume conservato

sino

sino agli ultimi tempi da' commedianti) facendo la parte di *Rosa Solimina*. Nel meglio del recitare si distrae, e fa riflessioni morali sulla vanità de' piaceri, che non entrano nella parte che rappresenta. Al fine rapita da pio entusiasmo, interrompendo i versi della favola, dice a vista degli spettatori e de' compagni,

Afuera galas del mundo,
afuera ambiciones locas
que solo me haveis servido
en esta farsa engañosa
por testigos del delito;

e gettati via gli abiti teatrali parte precipitosamente. L'uditorio si scompiglia; chi grida da' palchi, chi dalla *cazuela*, chi dalla *grada*; il Grazioso marito della Baltassarra ed *Eredia* capo della compagnia vengono fuori confusi e disperati per le loro perdite, e termina l'atto. Il secondo contiene la vita penitente di Baltassarra, le preghiere e le lagrime di un suo amante, i tentativi del demonio per distorla. Nell'atto terzo il *Roxas* continuò a mo-

mostrare le astuzie del demonio, finchè si vede Baltassarra già spirata.

Ma *Francesco de Roxas* ha prodotte molte favole interamente sue. In quelle che si chiamano *istoriche*, lo stile è sommamente stravagante, e la condotta difettosissima. Di ciò può servir di esempio quella che intitolò *los Aspides de Cleopatra*, azione tragica scritta in pessimo stile colla solita trasgressione di ogni regola, e mescolanza di buffonerie arlecchinesche, la quale anche verso gli ultimi tempi, in cui dimorai in Madrid, si vide comparir su quelle scene. Egli è però autore di varie favole non dispregevoli nel genere comico chiamato colà di spada e cappa. In quella intitolata *Entre bovos anda el juego* degno di notarsi è il carattere comico di un toledano chiamato *Don Lucas del Cigarral* bellamente dipinto. Vedasene uno squarcio tratto dalla relazione che ne fa un suo servo, da noi tradotto con fedeltà:

Don Luca Cigarral, il cui moderno

Casato non vien già dalla famiglia,
Ma da una macchia o nido di cicale
Da lui piantato, è un cavaliere scarmo,
Gracile, macilento,
Cortissimo di busto,
Longhissimo di gambe, che ha le mani
Più ruvide di quelle de' villani,
I piedi lunghi bassi al collo e piatti
Come hanno l' oche e pien di nodi e calli,
Goffo un poco, un pò calvo, verdinero
Più che poco, e ancor più schifoso e sozzo,
Più di quaranta volte molto porco:
Se canta la mattina,
Non sol, come si dice,
Spaventa le sue noje,
Ma tutta pur la gente a lui vicina;

Se

Se dorme al suo poder, con tale orrendo
Strepito russa, che s' ode in Toledo.
Mangia come un studente,
Beve come un Tedesco,
Come un signor di mille cose chiede,
Cinguetta al pari d' un ben grasso erede.
Con grazia tal ragiona,
Che ad ogni motto una novella appicca,
Che sempre è lunga, e non è giammai buona.
Non v' ha paese ov' ei stato non sia.
Cosa non sente dir ch' ei non fe pria.
Se taluno dirà d' aver la posta
Corsa sino a Siviglia,
Egli, ad onta del mar che si frappone,
Fino al Perù la corsi anch' io, ripiglia.
Di spade si favella?

Ei solo se ne intende. Ad o-
gni lama
Che non ha impronta, egli un
maestro assegna.
Cento commedie ha insino ad
or composte,
E le conserva suggellate e chiuse,
E alle figlie che avrà, vuol dar-
le in dote.
Ma vaglia il ver, benchè non
sia gentile,
Benchè sia mal poeta e peggior
musico,
Zotico, seccator, bugiardo e stolto,
Con un sol vezzo ogni suo neo
compensa,
Che sì sordido ha il cuore e
meschinello,
Che non daria quel che tacere
è bello.

Questa dipintura, oltre all' essere ben graziosa, ha il merito di prevenire l' uditorio sul carattere del protagonista. Il poeta con altre pennellate ancora avviva il ritratto di Don Luca. Fa che egli imponga che nel passare Isabella

sua

sua sposa da Madrid a Toledo, si copra di una mascheretta. Ecco tradotta la lettera che le scrive, la quale spira tutta la gentilezza di Don Luca. *Sorella, io possiedo seimila e quarantadue ducati di rendita di un maggiorato, e se io non ho figli, viene ad essere mio cugino il mio successore. Mi vien detto che voi ed io possiamo averne quanti vorremo. Venite questa notte a trattare del primo, che ci sarà tempo poi per gli altri. Mio cugino viene a prendervi; mettetevi una mascheretta, e non gli parlate; perchè finchè io viva, voi non dovete essere nè veduta nè udita. Nell' osteria di Torrejoncillo vi attendo; venite subito, che i tempi correnti non permettono di aspettar molto nelle osterie. Dio vi guardi, e vi dia più figliuoli che a me.* Un altro bel colpo di pennello riceve da un altro suo foglio portato dal nominato cugino. Contiene una carta di quitanza così dettata. *Ho ricevuto da don Antonio Salazar una donna che ha da*

 es-

essere mia moglie, con suoi contrassegni buoni o cattivi; alta di persona, di pelo nera, e pulcella nelle fattezze. E la consegnerò tale e quanta ella è, sempre che mi sarà domandata in occasione di nullità o divorzio. In Toledo a' 4 di Settembre del 1638. *Don Luca Cigarral'*. In conseguenza del suo carattere procede don Luca nella briga attaccata co' passeggieri in *Torrejoncillo*, e nell' incontro colla sposa nell' atto I, che si rappresenta parte in Madrid e parte nel nominato villaggio. Non si smentisce nelle avventure notturne, quando tutti i passeggieri caminando verso Toledo pernottano in *Illescas* nell' atto II. Degno di lui è pure nell' atto III che si rappresenta in *Cabañas*, il pensiero di far maritare Isabella col suo cugino per vendicarsene; perchè essendo poveri, mal grado del loro amore, forza è che vivano malcontenti. I caratteri sono ben dipinti; l' azione non offende l' unità richiesta; il tempo si stende oltre il confine di un giorno, ma

non

non tanto che la favola ne divenga inverisimile, restringendosi al più a due giorni; il luogo solo non è uno, passando l'azione in *Madrid*, in *Torrejoncillo* ed in *Illescas*, e terminando in *Cabañas*. Lo stile poi è comico, sobrio e vivace in tutto, eccetto nel dialogo degl'innammorati, perchè allora i poeti credevano di cader nel basso, nel famigliare, nel triviale, se i concetti amorosi si esprimessero con semplicità e naturalezza.

Seguace, ammiratore e quasi alunno di *Lope de Vega* fu *Giovanni Perez de Montalbàn* nato in Madrid da un librajo. Di anni diciassette cominciò a scrivere commedie che si recitarono con applauso e s'impressero in due volumi nel 1639. Oggi che pochissime commedie dell'istesso *Lope* si rappresentano, havvene più d'una del *Montalbàn* che si ripete quasi in ogni anno in Madrid, cioè *la Lindona de Galicia*, e *los Amantes de Teruel*.

La Lindona. Una mescolanza di

avventure tragiche e comiche, di persone reali, basse e mediocri, un cumolo di fatti che formano anzi un romanzo che un dramma, in cui nell' atto I interviene Sancio re di Castiglia, e nel II l' azione segue sotto il regno del di lui successore Ferdinando, rendono mostruosa questa favola che prende il nome da una *Rica-Fembra* di Galizia. Due cose secondo me l' hanno fatta conservare in teatro ad onta di tante stravaganze, cioè il carattere vendicativo di questa dama che parla nel proprio dialetto galiziano, e spira certa non usitata bizzarria e fierezza raccomandata dalla beltà; e la bellezza selvaggia di Linda vestita di pelli e cresciuta senza saper parlare, che si va disviluppando a poco a poco per mezzo di una tenera simpatia che le ispira la veduta di un giovane principe. Linda viene indi conosciuta per la figliuola di Lindona che ella avea gettata in mare per vendicarsi del principe Garzia di lei padre.

Los Amantes de Teruel. In questa ter-

terra del regno di Aragona corre una tradizione degli amori infelici di due amanti virtuosi morti di dolore l'uno nell' arrivar ricco per isposare la sua innammorata e trovarla moglie del suo rivale, l'altra al vedere estinto l'amante. La tradizione è accreditata presso gli Aragonesi con un sepolcro che si addita in Teruel. Su tale argomento *Giovanni Tagur de Salas* formò un poema epico tragico intitolandolo *los Amantes de Teruel* impresso in Valenza nel 1617, e poi *Montalbàn* ne compose il dramma di cui parliamo.

Malgrado de i difetti consueti l'azione principale è sommamente interessante, e i caratteri degli amanti Diego ed Isabella con molta vivacità delineati. Ferdinando altro amante d'Isabella mal noto e mal gradito, ed Elena di lei cugina occulta amante di Diego formano gli ostacoli della loro felicità. Il padre d'Isabella la destina ad un ricco e Ferdinando è tale, essendo Diego povero di beni e pieno solo di virtù e di valore. L'uno e l'altro nell' atto

I la chiedono ad un tempo in isposa. Il vecchio riceve con sommo piacere le istanze del ricco, ma alle fervide insinuanti preghiere del povero egli rimane intenerito ed irresoluto a segno che al fine la nega ad ambedue; al povero perchè è tale, ed al ricco per non dispiacere al povero valoroso degno di miglior fortuna. Diego si avvisa d'implorare un altro favore, cioè di permettergli di sperare la mano della figliuola nel caso che egli migliorasse di fortuna; ed a tale effetto chiede che destini uno spazio competente per tentar la sorte. Condiscende il buon vecchio, e si conviene che Isabella rimarrà senza prender marito tre anni e tre giorni, e questi scorsi nè tornando Diego più ricco, possa dare la mano a Ferdinando. Diego va a militare sotto Carlo V che muove contro Solimano.

Nell'atto II i maneggi di Elena fanno sì che per due anni e mezzo nè le lettere di Diego giungano alla cugina, nè quelle di lei sieno a Diego indirizzate. In oltre per abbattere di un colpo

po la costanza d' Isabella si fa arrivare un finto soldato colla falsa notizia della morte di Diego, che riduce agli estremi la vita d' Isabella senza indebolirne la passione. Dall' altra parte Diego ha fatti prodigii di valore, ha salvata la vita all' Imperadore, si è fatto ammirare nella Goletta, è stato il primo a montare sul muro di Tunisi, ma sempre sfortunato si trova tuttavia povero. Disperato si vuole ammazzare; giugne all' Imperadore la notizia di quel trasporto; ne intende le avventure ed i meriti; lo dichiara capitano della propria compagnia; gli assegna tremila scudi annui sulle rendite di Teruel per mantenersi, e gliene dà altri quattromila per le spese del viaggio.

Non può disporsi Isabella a sposar Ferdinando prima di compiersi lo spazio accordato al creduto morto suo amante de' tre anni e tre giorni. Nell' atto III scorso questo tempo un' ora dopo è costretta a dargli la mano. Dopo un' altra ora giugne in Teruel Diego vivo ricco e glorioso. L' incontro

de' due amanti è tenero e doloroso. Vorrebbe Isabella narrare come sia condiscesa alle nozze, ma teme che sopraggiunga il marito. L'affretta a partire. Tradurrò esattamente qualche squarcio di questa scena. *Vieni tu con salute?* dice Isabella. *Saprai poi del mio stato*, risponde Diego; *ma tu come stai?* Morta sopra la *terra*, ella ripiglia e vuol partire. *Addio*, ella segue agitata:

Addio; con te restar non m' è
concesso.
Ti dirò solo in breve, che un
soldato
A noi recò di te nuove funeste;
Che sospirai, che piansi,
Che morir volli... Oddio! non
è più tempo
Di rammentar quel che obbliare
è forza.

Die. *E di che è tempo?* Isa. *Di pen-*
sar ch' è questa
L' ultima volta, oimè, ch' io ti
favello,
Che tu mi vedi .. Addio ...

Ti

Ti amai, lo sai.
Partisti . . . Die. *E bene?* Isa. *Si ostinò Fernando,*
L' interesse parlò, l' udì mio padre.
Corse il romor della mentita morte . . . .
Ah maledetta sia l' infame, il falso,
Il comprato messaggio, onde mi vedo
A sì misero stato oggi ridotta!
Passò il tempo prefisso; amante invano
Volli oppormi al destin; minaccia il padre;
Donna, priva di te, figlia, obedisco.
E infin . . . . deggio pur dirlo? In fin son moglie.
Vanne, tel dissi già, lasciami, parti,
Chè se ti miro più perdermi posso,
E perdermi non vò. Die. *Pensa..* Isa. *Non giova.*

Die.

Die. *Ben mio , . .* Isa. *Vanne . . .*
Die. *Ah tu speri invan, crudele,*
Che tal freddezza e tal contegno io soffra.
Isa. *Che far poss' io?* Die. *Al padre dir ch' io vivo.*
Isa. *È vano.* Die. *Parlar chiaro a don Fernando.*
Isa. *Sono già sua.* Die. *Prova la forza.* Isa. *È vana.*
Die. *Vientene meco.* Isa. *L' onor mio m' è caro.*
Die *Fuggi sola.* Isa *Ove?* Die. *A un giudice ricorri.*
Isa. *A cui?* Die. *Dì che sei mia.* Isa. *Non è più tempo.*
Die. *Uccidimi.* Isa. *Io che t' amo?*
Die. *Segui dunque ad amarmi.* Isa. *Ah nobil nacqui!*
Die. *Qualche rimedio alfin trovar conviene.*
Isa. *E trovato.* Die. *Qual è?* Isa. *Morir tacendo.*
Die. *Scelgo il morir, ma palesando al mondo*

L'

L' amor tuo , la tua fe . Isa. *Sai ch' ho un marito .*

Die. *Io , io son tuo marito , e dal tuo fianco*
Appartarmi potrà solo la morte.

Isa. *E l' onor mio ?* Die. *Tutto si perda omai .*

Isa. *E la tua vita ?* Die. *Oggi finisca .* Isa. *E il mio*
Consorte ? Die. *Non ti goda .*
Isa. *E i miei parenti ?*

Die. *Versin tutto il mio sangue .*
Isa. *Invano io priego?*

Die. *Io nulla ascolto .* Isa. *Ed io con questa mano*
Saprò morir . Die. *Saprò morire anch' io .*

Parte Isabella , la segue Diego ; ma ella temendo che sia veduto dal marito, per far che vada via gli dice che l' abborrisce. L' anima dell'innammorato oppressa in tante guise dalla piena de' violenti affetti non resiste a quest' ultimo colpo , e spira di puro dolore , cagionando colla sua morte quella d' Isabella che gli muore accanto . La *relazio-*

zione ch' ella prima di spirare fa della morte del suo amante al marito, e l' estreme sue querele mal corrispondono alla scena patetica e naturale che abbiamo tradotta, essendo il rimanente pieno di arguzie, sofisticherie, scipitezze e concettuzzi impertinenti. Questa composizione per lo più si rappresenta ogni anno sul teatro di Madrid sempre con piacere e concorso, quante volte la parte d' Isabella si eseguisca da un' anima sensibile che per buona ventura o per arte non sia stata avvelenata da' pregiudizii istrionici. Tal era negli anni che io vi dimorai, la delicatissima attrice *Pepita Huerta* mancata nel fior degli anni suoi.

Uno degli scrittori più fecondi trasportati da sfrenata fantasia fu frate *Gabriel Tellez* di Madrid religioso di s. Maria della Mercede morto verso il 1650. Le sue commedie impresse in tre volumi in Madrid ed in Tortosa nel 1634 portano il finto nome di Maestro *Tirsi de Molina*. Egli accumolava di tal sorte gli avvenimenti che oltrepassava gli

gli eccessi de' suoi contemporanei. A lui appartiene la commedia delle imprese de' Pizarri, in cui corre dalle Spagne al Perù con somma leggerezza. Il teatro odierno non parmi che di questo frate altra favola rappresenti eccetto il *Burlador de Sevilla*, per altro titolo il *Convitato di pietra*. Niuno ignora la fortuna di questa stravagantissima composizione. In Ispagna si è continuato a mostrarsi sulle scene sino al tempo che *Antonio de Zamora* non prese a trattar questo medesimo argomento con minori assurdità. In Italia però dal Perrucci siciliano si tradusse quella del frate, ed i pubblici commedianti la ridussero a *sogetto* rendendola ancor più grottesca. Il *Moliere* la rettificò, facendone una dipintura di un discolo, la spogliò della varietà intemperante, del bizzarro, del miracoloso, e ne dissipò il concorso. Fece altrettanto Carlo Goldoni. Il dramma originale del *Tellez* ha trionfato per più di cento anni su tanti teatri, e si riproduce da' ballerini pantomimi; ad onta

onta del re di Napoli che esce col candeliere alla mano ai gridi d' Isabella vituperata e ingannata da uno sconosciuto, di tante amorose avventure di don *Giovanni Tenorio*, de i di lui duelli, della statua che parla e camina, che va a cena, che invita il *Tenorio* a cenare, che gli stringe la mano e l' uccide, e dello spettacolo dell' inferno aperto e dell' anima di Don Giovanni tormentata.

Giambatista Diamante è autore di varie favole, alcune delle quali sino a' giorni nostri si sono conservate in teatro, e nel giro di ciascun anno costantemente vi si ripetono. Ogni prima *Dama* del teatro spagnuolo per far pompa di abilità apprende a rappresentar la di lui *Judia de Toledo*. L' argomento appartiene al regno di Alfonso VIII re di Castiglia che per sette anni perseverò nell' amore di una Ebrea toledana chiamata nelle cronache nazionali *Fermosa*. *Don Luis de Ulloa y Pereyra* compose de' fatti di lei un poema di 76 ottave inti-

to-

tolato la *Raquel* che si trova inserito nel *Parnasso Spagnuolo* . L' azione del dramma incomincia dall' esiglio degli Ebrei decretato da Alfonso, per cui viene Rachele ad implorar la clemenza del sovrano, prosegue col reciproco innammoramento, e termina colla morte di Rachele per mano de' Castigliani sollevati. Le stranezze dello stile, l' irregolarità, la buffoneria alternata con gli evenimenti tragici, non offuscano del tutto l' energia e la verità che si osserva nella dipintura delle passioni e de' caratteri di Rachele innammorata ed ambiziosa, e di Alfonso accecato dall' amore. Traluce agli occhi curiosi e sagaci qualche pensiero vigoroso e naturale, benchè sommerso, per così dire, da una tempesta di metafore spropositate. Tale parmi nella giornata I ciò che Rachele risponde al padre che vuol sugerirle quel che dir debba al re. Non ho bisogno, gli dice, delle vostre ragioni per persuadere; e quando mai, aggiugne, il

di lui sdegno confondesse il mio discorso,

Yo harè que enmienden los ojos
lo errores de mi labio.

Tale nella giornata II è la risposta data da Rachele ad Alfonso. Lascia il rispetto, le dice il re,

Hablame como à tu amante,
No como à tu rey. Raq. *No puedo,*
Que ha poco que eres mi amante,
Y ha mucho que eres mi dueño.

Tale nella giornata III il congedo che Rachele condotta a morire prende dal padre.

Diamante scrisse anche una favola sul *Cid*, e *Pietro Cornelio* ne trasse alcuni pensieri. A lui debbe questo sentimento di Chimene,

Je sai que je suis fille, et que mon pere est mort.

Diamante avea detto ciò forse con maggior precisione,

El Conde es muerto, y yo su hija soy.

Ma in fine che brami? si dice a Chime-

mene, ed ella presso il poeta francese risponde,

Le pursuivre, le perdre, et mourir après luy.

Diamante disse prima,

Perseguille hasta perdelle,
Y morir luego con el (*a*)

Ma sotto questo lungo e fecondo regno fiorì principalmente il famoso *Pedro Calderòn de la Barca* assai conosciuto in Francia ed in Italia, de i cui drammi sacri e profani si valse frequentemente l' istesso Filippo IV. Egli compose almeno centoventi commedie oltre al gran numero di prologhi o *loas*, delle quali una gran parte sino a nostri dì continua a rappresentarsi, e secondo l' apparenza continuerà ancora. Sino all' anno 1664 non n' erano usciti che tre tomi, i quali poi crebbe-

(a) L' abate *Arnaud* nel tomo II della *Gazette litteraire* di Parigi mostrò con candidezza quanto il *Cornelio* tolto avesse al *de Castro* e al *Diamante*.

ro a nove oltre a sei altri impressi in Madrid nel 1717, che contengono settantadue *autos sacramentales*. Ma il numero di questi e delle commedie apparisce molto maggiore perchè gliene attribuirono altre non sue per accreditarle col di lui nome.

Di questo celebre commediografo variamente giudicarono i critici, e forse sempre con ingiustizia. Deificato da alcuni fu trattato da altri qual *mostro* e *corruttore* del teatro. Non meritava la cieca idolatria de' primi, avendo lasciate a' posteri moltissime cose da migliorare; non le amare invettive degli altri a cagione di molti pregi che possedeva. *Blàs de Nasarre*, il quale cercò abbassare i più celebri drammatici spagnuoli, per sostituir loro un merito ideale di altri oscuri scrittori, declamò prolissamente contro le stravaganze, gli errori e l'ignoranza di *Calderòn*. Senza dubbio questo poeta (per accennarne alcuna cosa in generale prima di scendere alle particolarità di qualche sua favola) mostrò di

non

non conoscere, o almeno non si curò di praticare veruna delle regole che è più difficil cosa ignorare che sapere: pensando far pompa di acutezza nell' elevare lo stile, si perdè, non che nel lirico, nello stravagante, e, per dirla col signor *Andres* medesimo suo compatriota, ne' *ghiribizzi* e negli *agguindolamenti*: abbellì i vizii (errore sopra ogni altro inescusabile) e diede aspetto di virtù alle debolezze: fece alcun componimento di pessimo esempio come *el Galàn sin Dama*: cadde sovente in errori di mitologia, di storia, di geografia. Ma *Calderòn* ebbe una immaginazione prodigiosamente feconda: non cedeva allo stesso *Lope* nell' armonia della versificazione: maneggiò la lingua con somma grazia, dolcezza, facilità ed eleganza: seppe chiamar l' attenzione degli spettatori con una serie di evenimenti inaspettati che producono continuamente situazioni popolari e vivaci. Sono, è vero, i suoi ritratti per lo più manierati e poco somiglianti agli originali che

ci presenta la natura; ma non si allontanano molto dalle opinioni dominanti a' giorni suoi. Oggi che si conosce colà tutto il ridicolo della smania cavalleresca e de i duellisti mercè del piacevole pennello di *Miguèl Cervantes*, i personaggi di *Calderòn* rassembrano tutti Rodomonti e Pentesilee erranti; ma era cosa comune al suo tempo che un cavaliere prendesse di notte le sue armi, andasse in ronda sospirando sotto le finestre della casa della sua bella, e si battesse con chi passava. Per giudicar dritto di un autor comico, non basta intender l'arte, ma convien saper trasportarsi al di lui secolo.

I generi scenici da lui coltivati furono tre, l'allegorico degli *auti sacramentali*, le *favole istoriche*, e le *commedie di spada e cappa*.

Quanto agli auti sembra che egli non avesse compresi gl'inevitabili inconvenienti attaccati al maneggiar sulla scena la delicata materia de' misteri della nostra religione. Al vedere egli deli-

zia-

ziavasi, nell'interpretarli con mille giuochetti puerili sulle parole e con tante buffonerie de' personaggi ridicoli. Eccone qualche prova. Cristo (dicesi in un auto) morì alla strada *de las tres Cruces*, alludendo con equivoco meschino alle croci del Calvario e alla *calle de las tres Cruces* di Madrid. Con simile equivoco si dice che la Samaritana abita alla *calle del Pozo*. Con istrano anacronismo intervengono in un medesimo auto personaggi divisi di tempi e di paesi, come la Trinità, il demonio, san Paolo, Adamo, s. Agostino, Geremia. L'Appetito, il Peccato, una Rosa, un Cedro, il Mondo, si trovano personificati negli auti (*a*). In quello intitolato gli *Ordini Militari* si figura insipidamente che Cri-

(a) *Nicolàs Fernandez de Moratin* poeta non volgare e scrittore elegante anche in prosa prese a combattere il pregiudizio de' suoi compatrioti intorno agli auti sacramentali con due Discorsi intitolati *Desengaños*.

Cristo venga a domandare la Croce al Mondo, e che questo *personaggio* per concedergliela voglia sentirne l' avviso di Mosè, Giobbe, Davide e Geremia, i quali affermano che egli la meriti pel *quarto* del Padre; dopo di che il Mondo si determina a dare a Cristo la Croce, affermando non averla sinora concessa a veruno se non per onore. Nel *Laberinto del Mondo* l' Innocenza rappresentata dalla *Graziosa*, che corrisponde alle nostre *Servette* e *Buffe*, in presenza di *Theos* che è Gesù Cristo venuto su di una nave a redimere il mondo, dice del mare,

> *. . . por mi cuenta he hallado*
> *Que no es grazioso el mar aunque salado;*
> *Mas fuera dicha suma*
> *Que el chocolate hiciera tanta espuma.*

Garcia de la Huerta per giustificar l' anacronismo di *Calderòn* di aver fatto usar l' artiglieria in tempo dell' imperadore Eraclio, citò *Milton* che pur l' introdusse nel combattimento degli

An-

Angeli, ed aggiunse che l' uno e l' altro *sublime ingegno* pospose con uguale ardire e felicità *lo proprio à lo sublime y maravilloso*. Non so se nell' auto riferito *Calderòn* si propose ancora in grazia del *sublime* e del *maraviglioso* di mentovar l'uso del *chocolate* prima della venuta di Cristo; almeno non costa che gli Angeli avessero fatto uso ancora di questa pozione Messicana.

Ma è inutile di più trattenersi su gli auti sacramentali banditi al fine per sempre da teatri spagnuoli. Erano già tre mesi nel settembre del 1765 quando giunsi in Madrid, che per real rescritto del gran monarca Carlo III se n' era proibita la rappresentazione per lo scandalo che producevano le interpretazioni arbitrarie e gli arzigogoli de' poeti stravaganti su di così gran Mistero, e per l' indecenza di vedersi sulle scene una Laide rappresentar da Maria Vergine, una mima elevar la sfera sacramentale, e cantare il *Tantum ergo*.

Nelle favole *istoriche* dove introdu-

con-

consi personaggi reali, regnano le principali stranezze tanto nello stile per cercarsi il sublime, quanto nelle apparenze e negli accidenti accumulati senza modo per correre dietro alle novità, ed all' inaspettato ad oggetto di chiamare il concorso. *Calderòn* ne compose moltissime che possono dirsi senza esitanza stravaganti; p. e. *las Armas de la Hermosura*, in cui Coriolano diventa un vero cavaliere errante de' bassi tempi: *Finezza contra finezza*, in cui si ammassano eveniměnti disparati ed apparenze senza numero, e si stravolge il bellissimo episodio di Olinto e Sofronia del gran Torquato: la *Aurora en Copacavana* che a stento m' induco a crederla lavoro del *Calderòn*. In essa i Peruviani sono delineati a capriccio, e la storia dello scoprimento di Pizarro vi è adulterata ed involta in miracoli ed apparenze senza oggetto e senza giudizio, divenuta tutta fantastica per mezzo dell' Idolatria personaggio allegorico, che si agita, medita, eseguisce mille incantesimi senza per-

perchè e senza sapere ella stessa nè quel che si voglia nè quel che intenti.

Pur tra simili sue favole istoriche se ne leggono alcune più interessanti e più sobrie, per varii tratti poetici e per situazioni pregevoli, se voglia usarsi loro indulgenza per la solita manifesta irregolarità. Prescelgo in questo genere tragico, malgrado delle buffonerie, *la Hija del aire*, *el Tetrarca de Jerusalen*, *la Niña de Gòmes Arias*.

Sotto il nome di *Hija del aire* (figlia del vento) *Calderòn* non altrimenti che l'italiano Muzio Manfredi, pubblicò due favole sulle avventure di Semiramide. Nella prima ne dimostrò la prima gioventù, l'educazione selvaggia avuta ne' monti, le sue nozze con Mennone indi con Nino re degli Assiri. Nella seconda trattò del di lei regno dopo la morte di Nino, della maniera come tolse il freno del governo al figliuolo inetto, e regnò sotto spoglie virili e della di lei morte. Nell' una e nell'altra è dipinto vivacemente

il

il carattere di questa regina straordinaria piena di valore e di ambizione; ma nella seconda sono gli evenimenti assai più dilettevoli e più atti a tirar l' attenzione dell' uditorio.

El Tetrarca de Jerusalen contiene le avventure di Marianna ed Erode, ed è forse la più famosa delle sue rappresentazioni istoriche, e quella che più spesso ho veduta riprodursi sul teatro di Madrid. La favola si aggira sul timore che ha Marianna di una predizione di un astrologo che ella perirebbe preda di un gran mostro, e che Erode col pugnale che sempre porta allato darebbe la morte alla persona da lui più amata. Risaltano in questa favola il carattere di Marianna virtuosa quanto bella e quello di Erode eccessivamente amante e geloso.

Nell' atto I Erode tenta dissipare i timori di Marianna riguardo al mostro, e perchè non abbia a temere del pugnale, lo getta in mare, supponendo il poeta che Gerusalemme fosse città marittima. Ma questo ferro fatale va a

ca-

cadere appunto su di un uomo che a nuoto tenta salvarsi da un naufragio, e questi è Tolomeo suo capitano da lui mandato in soccorso di Marcantonio contro di Ottaviano. È condotto questo Tolomeo col pugnale fitto nel corpo, e prima che spiri fa un racconto del trionfo di Ottaviano e dell' armata ebrea distrutta dalla tempesta. Ma egli a dispetto del pugnale che l' ha trafitto, vuole tutto ciò riferire in settantacinque versi ripieni di concettuzzi e di circostanze inutili, entrandovi il *bucentoro di Cleopatra lavorato di avorio e di coralli*, il mare divenuto *Nembrot de' venti che pone monti sopra monti e città sopra città*, la tavola sù di cui si salva Tolomeo fatta *delfino impietosito*, il ferro che l' ha trafitto divenuto *cometa errante, che corre la sfera dell' aria contro l' umano vascello del di lui corpo*. Un poeta più sobrio avrebbe ad un moribondo risparmiato almeno sessanta di questi versi ed un pajo di dozzine di pensieri stravaganti.

Tout

Tout ce qu' on dit de trop est
fade et rebutant.

Intanto Ottaviano in Menfi per alcune carte comprende i disegni di Erode. E quali sono? Aspirare a divenire imperadore di Roma. È una ipotesi troppo inverisimile e ridevole per accreditar le situazioni che seguono, che un Idumeo signore di una parte della Palestina nel tempo che contendevano Ottaviano e Marcantonio dell' impero del mondo, concepisca il disegno di farsi padrone di Roma; Ottaviano tralle carte nominate appartenenti ad Aristobolo ha trovato un ritratto della bella Marianna, e gli vien dato ad intendere esser quella dipintura immagine di una bellezza estinta. Il poeta riconduce lo spettatore a Gerusalemme ad ascoltare un dialogo di Marianna ed Erode che aringano ed argomentano a vicenda.

In Menfi comincia l' atto II che poi termina nella Giudea. Nell' intervallo degli atti si figura il Tetrarca fatto prigioniero, ed è condotto alla presenza di

di Ottaviano, che ha nelle mani il ritratto di Marianna. Erode s' ingelosisce; Ottaviano lo minaccia e rimprovera, e gli volge le spalle; Erode tenta di ferirlo col suo pugnale. Per render verisimile questo attentato, dovrebbe supporsi che Ottaviano si trattenesse col nemico senza verun testimonio, senza corteggio, senza guardie. Ma chi lo salva dalla morte? Una copia grande al naturale tratta dal ritrattino, la quale cadendo dal muro si frappone e riceve il colpo destinato ad Ottaviano. Il pugnale tolto dalla percossa immagine rimane in potere di Ottaviano, ed Erode è condotto ad una torre per aspettar la sentenza della sua morte. La gelosia gli fa vedere la sua Marianna in potere del nemico che ne tiene varii ritratti. Pensa ad impedirgliene il possesso ancor dopo che egli sarà morto, ed in una lettera ordina la di lei morte, e la manda a Tolomeo. Per un intrigo amoroso di una damigella questa lettera passa nelle mani della stessa Marianna, che con somma mara-

ra-

raviglia e dolore ne legge il contenuto. Le giuste sue querele sono patetiche, ma confuse in un mucchio d' espressioni fantastiche. È notabile la situazione di Marianna, dopo la lettura di quel foglio. La tormentano l' amore e l' indignazione; nè a questo punto patetico altro manca che una esecuzione più naturale ed espressioni spogliate da i delirii de' secentisti.

L' atto III passa in Gerusalemme. Marianna si presenta ad Ottaviano coperta di un velo, e domanda la vita del consorte. Egli non vuole udirla, e le dice,

Si enternecer no espero
mis iras, paraque con ellas luchas?

e Marianna con grandezza e vivacità ripiglia,

Paraque tu gobiernas sino escuchas?

Ottaviano convinto da tal detto si arresta, ma ricusa di ascoltarla se non discopre il suo volto. Marianna si discopre, ed è conosciuta per l' originale

le della pittura. L' imperadore concede la grazia domandata e nobilmente dilegua anche ogni sospetto svegliato in Erode alla vista de' ritratti. Erode vuol mostrare la sua gratitudine alla moglie, ma ne ammira la somma mestizia e le lagrime. Ne vuol sapere la sorgente, e Marianna gli rimprovera l' ordine dato per farla morire, mostrandogli il foglio di lui. Molti pensieri patetici e vigorosi si trovano sparsi nelle di lei querele; ma sono frammischiati a varie impertinenze pedantesche di quel tempo. Ella si ritira al suo appartamento per mai più non vederlo, giurando *por los dioses* che adora (*a*) che si getterà in mare, se ardisce entrarvi. Intende Ottaviano la strettezza in cui vive Marianna, e risolve di andar di notte a vederla. Quì Ottaviano diventa un innamorato di spada e cappa che si

(a) Marianna di religione ebrea e della stirpe sacerdotale degli Asmonei *giura per gli dei che adora?*

si accinge ad un' avventura notturna; là dove egli prima per dissipare i sospetti del Tetrarca magnanimamente diede ragione della maniera onde acquistato avea il ritratto, e di più lo lasciò in potere della stessa Marianna. Egli in fatti entra di notte nelle stanze di lei con poco decoro della maestà e con rischio della fama della regina. L'incontra, offerisce liberarla (quando che dovea e potea farlo decentemente colla propria autorità). Marianna gli dice che la sua prigionia è volontaria. Puerilmente ancora Ottaviano s' invaghisce un' altra volta del ritratto che spontaneamente le avea consegnato, e la regina glielo nega e vuol bruciarlo. Ottaviano insiste, l'impedisce, vuol prenderlo a viva forza. Ella minaccia di ammazzarsi col pugnale di Erode che Ottaviano porta al fianco. Non è questa una contesa tutta comica ed indecente contraria alla verisimiglianza ed al decoro di simili personaggi? Ottaviano si arresta; ella fugge e getta via il pugnale; egli le corre dietro. Chi

ri-

riconosce più in tal conflitto e strano inseguimento l' Ottaviano del resto della favola ? Il Tetrarca viene col disegno di tentar di parlare a Marianna. Si maraviglia de' fregi donneschi sparsi per la stanza ; si avvede del suo pugnale che era rimasto in potere dell' imperadore ; ode la voce di lui e quella di Marianna ; sente tutta la sua gelosia ; imbatte in Ottaviano ; l'affronta ; Marianna per separargli smorza il lume. Erode perde la spada, impugna il pugnale, incontra Marianna e l' ammazza, e poi si getta in mare.

Questa è la favola del *Tetrarca de Jerusalèn* che l' autore volle chiamar *tragedia*, ad onta delle buffonerie che quì ho tralasciate, dell' irregolarità e delle avventure comiche notturne ; conchiudendo, che quì termina la tragedia, restando adempiuto l' *influsso*. Ed in ciò ancora è da riprendersi il poeta ; perchè in vece di prefiggersi l' insegnamento di una verità, cioè che le passioni sfrenate e la pazza gelosia cagionano ruine e miserie, egli si è studia-

diato d'insegnare che esse provengono dall' *influsso degli astri*: Era questa una bella moralità da insinuarsi dalle scene? Si combattono in tal guisa gli errori volgari? È questa una dottrina concorde colla libertà umana e colla religione? *Calderòn* incorse nel medesimo difetto nell' altra sua favola reale *la Vida es sueño*.

Credè il signor *Giovanni Andres* che il Francese *Tristano* avesse tolto l' argomento della sua *Marianna* dal *Tetrarca di Gerusalemme*. Ma che mai trovò egli di rassomigliante nella condotta della tragedia francese e della favola spagnuola, in cui si vedono le additate tinte comiche miste alle tragiche, tante irregolarità, que' ritratti adorati dal poco grave Ottaviano, quelle avventure notturne, il passaggio alternato da Gerusalemme a Menfi e da Menfi a Gerusalemme, la cura puerile del poeta di accreditar gli errori volgari dell' *influsso*? Ben però è certo che Lodovico Dolce precedè di un secolo *Calderone* e *Tristano* nel porre sulle

sce-

scene l'argomento della morte di Marianna e della gelosia di Erode riferita da Giuseppe Ebreo, e ne formò una tragèdia regolare recitata con tale applauso in casa di Sebastiano Erizzo che quando volle ripetersi nel ducal palazzo di Ferrara, la calca che vi accorse ne impedì la rappresentanza. E chi non vede quanto più la *Marianna* di Tristano rassomigli quella del Dolce, il quale, se ne togli qualche languidezza ed espressione troppo famigliare, formò con giudizio di quella storia una vera tragedia regolare ed interessante? Ma siccome non dubitiamo di affermare che il Dolce per invenzione ed arte di tanto precedè il francese e lo spagnuolo, così confessiamo che egli „ non osando abbandonar la storia „ non migliorò quanto doveva i caratteri di Marianna e di Erode; là dove a mio avviso *Calderòn* dipinse più vivacemente il geloso furor di Erode, e rendè più interessante il carattere di Marianna amante, offesa, virtuosa, sensibile e grande. Osserviamo ancora che l'Italiano nello

 scio-

scioglimento produsse assai meglio l'effetto tragico di quello che fece lo spagnuolo colla morte di Marianna seguita all'oscuro per un equivoco mal congegnato. Ci sembra però nel tempo stesso che il Dolce avrebbe meglio eccitato il terrore, se non avesse scemata l'odiosità prodotta dall'insana sevizia del tiranno coll' infruttuoso suo pentimento; o se dopo l'eccidio egli avesse con tutta evidenza fatto conoscere al geloso il suo inganno e l'innocenza di Marianna.

La Niña de Gomes Arias contiene la detestabile dipintura di un soldato discolo colpevole di più delitti, e segnatamente di tradire tutte le semplici donzelle che le prestano fede. Dorotea trafugata dalla casa paterna viene da lui, che già n'è sazio, abbandonata in un deserto mentre dorme a piè dell' *Alpujarra*, ne' cui monti (presa Granata da Ferdinando ed Isabella) si permise che dimorassero alcuni Mori come tributarii, i quali di tempo in tempo calavano al piano e rendevano schiavi i passeggieri. Allo svegliarsi Dorotea,

ve-

vedendosi dappresso un Affricano, cercà lo sposo. Questa situazione esigeva altre espressioni che le seguenti false e inverisimili. Ella domanda al Moro:

Dime que has hecho del dia,
Atezada nube parda?
Sombra que has hecho del sol?
Noche que has hecho del alba?

È presa da' Mori, ma vien liberata da alcuni soldati cristiani, e condotta in una casa dove dimora l'istesso Gomes suo traditore. Stà egli colà pensando di menar via un'altra donzella di quella casa stessa, e per errore porta seco Dorotea. All'apparir del dì nell'atto III la riconosce, e si trovano nel medesimo luogo dove l'abbandonò la prima volta, cioè a vista di *Benamexi* città de' Mori. Dispettoso l'oltraggia, l'ingiuria, vuol di nuovo abbandonarla. Piagne la meschina, domanda la morte; ma l'inumano fa una risoluzione più barbara, e invitando i Mori a calare tratta di venderla. Meritano di notarsi le querele di Dorotea, malgrado de' freddi concetti che le deturpano. Ne

darò una mia traduzione, e ne' passi dove i tratti patetici vengono traditi dalle false espressioni, non sostituirò ad esse i miei pensieri, ma le trascriverò a piè di pagina. Ecco come a lui parla Dorotea.

Mostro, barbaro, ingrato, ove trascorri (a) ?
Vender mi vuoi tiranno? A un mostro vile
Vendermi! oimè! senza pensar che schiava
Se mi fe un folle amor, libera io nacqui?

Di

(a) L' originale è più abbondante, e forse rappresenta meglio il primo impeto della passione di lei, ma mi è sembrato estremamente ricercato, ed incoerente il cumolo de' simili che vi si profondono affettatamente:

Monstruo, ingrato, bruto fiero,
pasmo horrible, asombro vil,
fiera inculta, aspid traidor,
cruel tigre, ladron nebli,
leon herido, lobo hambriento,
horror mortal, y hombre enfin ecc.

Di qual barbaro mai, di qual selvagio
Tanta infamia si udì? Quella che amasti,
Nè vo' già dir la sposa tua, tu stesso
Meni di un altro in braccio? Il giusto cielo
Mi vendichi di te; l'aria ti manchi,
Ti nieghi il sol la luce, e del tuo sangue
Ti vegga asperso, e dell' infame busto
Un carnefice vil quell' empio capo
Recida... Ma che dico? Oimè, ben mio,
Mio sposo, mio signor, tua schiava io sono,
Fa di me quel che vuoi. Ma se ti offesi,
Se nel tuo sdegno incorsi, uccidi, mora
La schiava tua senza cangiar catena.
Splenda a te sempre mal propizio il sole,

Pla-

Placida l' aura ti vezzeggi, un terso
Specchio l' acqua ti sia, per te la terra
In ridente giardin tutta si cangi.
Il fiero Cagnerì cui tu mi vendi,
Quel dì che in preda mi lasciasti al sonno,
Amante si mostrò, chè il ciel dispone
Ch' io nell' essere amata ed abborrita
Sia del pari infelice (a)*! Or tu vorrai*
Darmi in sua man, nè sentirai quel gelo
Che suol provarsi ancor per chi si abborre?
Se amor non può, ti renda onor geloso.
Io pure udii dal labbro tuo talvolta
Che

(a) Quì si sono omessi alcuni versi, il cui senso si rapporta a questi due già tradotti.
Porque soy en ser querida
y aborrecida infeliz.

Che sposo mio saresti. Ah per sì
caro
Nome che meritai qualche momento,
Signor, pietà, mercè,
Deh non lasciarmi, oimè!
Presa in Benamexì
In man del Cagnerí (a)
Chè se per non serbar la data
fede,
Fuggir mi vuoi, ben ti prometto
e giuro
Obbliarla per sempre ed in un
chiostro
Girmi a chiuder di quì, dove co'
voti
Dal Ciel t' implorerò giorni felici
Quel

(a) Questa specie d' intercalare patetico faceva nella rappresentazione un ottimo effetto; ed io ho procurato conservarlo imitandone la variazione del metro. Ecco i versi dell' originale.

Señor Gomes Arías,
duelete de mi,
no me dexes presa,
en Benamexi.

*Quel tempo che il dolor della tua
assenza,
Della perdita tua, mi lasci in vita.
E se Beatrice ingelosir pur temi,
Se mi vedrà tornar teco a Gra-
nata,
Io stessa a lei dirò che per errore
Di sua casa salii, che vi ritorno
I suoi dubbii a calmar, che di
mio padre
L'ira io fuggia, tu lei salvar cre-
dendo
Salvasti me; ma che non v'è fra
noi
Nè mai fu arcano onde si adombri
e offenda.
E quando in servitù vuoi pur ch'
io viva,
Dia legge a me chi innammorar
te seppe;
Lei servirò; nè più avvilir si puote
Disingannato amor, femminil fasto.
Ma se il mio pianto a intenerirti
è vano
Per quel che sono, a quel che fui
deh pensa*

Na-

Nacqui di nobil padre, il sai, da lui
Amata mi vedesti, e rispettata
Nella patria da nobili e volgari.
Ti ascoltai, ti credei; patria ed onore
(O memoria crudel!) per te perdei.
Pietà, signor, quel miserabil vecchio
Pensa qual resterà, quando l'infausta
Novella a lui del mio destin pervenga.
Vendicarsi vorrà, quando non sia
Altri uccidendo, colla propria morte.
Ma già . . . . misera me . . . ! mi manca il fiato . .
Mi balza il cor . . . dalla funesta rupe
Già scende il Cagnerì (a) . . . .
Si-

(a) Il poeta nel fervore della passione si è qui permesso una specie di delirio, facendo che Dorotea in quello stato dubiti se il Cagne-

Signor, mio bene,
Pietà di me, pietà di te; rientra
In te stesso per te; cangi il pentirti
In merito il delitto; o tu vedrai
Congiurato in tuo danno e cielo e terra (a).
Signor, pietà, mercè,
Non mi lasciare, oimè!
Presa in Benamexì
In man del Cagnerì.

Ma l' infelice è dall' inumano Gomes data in potere dell' Affricano. Viene poi liberata dalle armi della regina Isabella, la quale informata delle di lei avven-

---

gnerì sia *una nuvola nera che si abbassi al mare delle di lei lagrime per poi precipitare in diluvio che inondi la terra*. Si è tralasciato di tradurre questo gergo contrario al vero e alla passione.

(a) Anche qui si è sostituito un solo verso ad un finale istrionico solito a porsi nelle *relaciones*. Dorotea gli dice che si volgeranno contro di lui *cielo, sol, luna, estrellas, hombres, aves, fieras, peces, montes, peñas, troncos, brutos, agua, fuego, tierra, viento*.

venture, ed avuto in suo potere lo spietato Arias, decreta ch' egli risarcisca l' onore di Dorotea sposandola ed indi perda la testa su di un palco.

Ognuno vede che questo atroce misfatto è lo stesso che commise un mostro Inglese in persona di una Caraiba, la quale oltre all' avergli dato il cuore e il possesso di se stessa, gli avea di più salvata la vita. L' uomo ingrato in ricompensa, giunto con lei a salvamento nella Barbata, vendè la sua benefattrice. Se l' argomento della favola del *Calderòn* è finto, egli immaginò quel che eseguì il detestabile Inglese. Se egli trasse dal fatto della Caraìba l' argomento del suo dramma, perchè mai trasportò dalla nazione inglese alla propria quell' infamia che eccita il fremito dell' umanità? E se tralle antiche leggende spagnuole si rinviene eziandio questa spietatezza (di che lascio a' nazionali la cura d' investigarlo) egli è da dire che l' umana malvagità volle copiare se stessa, e far ripetere nel declinar del passato secolo
ad

ad un Inglese quel che già avea eseguito uno Spagnuolo.

Ma il merito particolare del *Calderòn* non si appalesa nelle favole istoriche, ove per lo più volendo esser tragico, grande, sublime, diventa turgido, pedantesco, puerile. Egli trionfa nelle commedie dette di spada e cappa, presentando a' sagaci osservatori un gran numero di situazioni interessanti, colpi di teatro curiosi disposti acconciamente, regolarità maggiore, stile più proprio del genere, e dialogo quasi sempre naturale. Quindi è avvenuto che mentre le commedie dello stesso *Lope* e di quasi tutti i suoi coetanei più non compariscono sulle scene di Madrid, vi si sostengono quelle del *Calderòn*. Noi quì potremmo addurne diverse degne di leggersi; ma ci contenteremo di quelle che più spesso si rappresentano, o che hanno alcun pregio particolare. Ben tessuto è il viluppo delle due commedie *Casa con dos puertas mala es de guardar*, e *Tambien ay duelo en*

las

las Damas, le quali si rassomigliano ne' colpi scenici. Tiene l' uditorio svegliato l' intrigo della commedia *los Empeños de un acaso*, dove per accidente più che per interesse passano i personaggi d' uno in un altro impegno. Lo stile è proprio del genere eccetto quando gli amanti vogliono parere spiritosi, fioriti, leggiadri, perchè allora diventano enimmatici e pedanteschi. Fu tradotta da' Francesi col titolo *les Engagemens du hazard*.

Si rassomigliano in varie cose le commedie *Nadie fie su secreto*, ed il *Secreto à voces*; ma sono artificiose e naturali per alcune situazioni comiche. Nella prima un principe ama l' innamorata del suo favorito, e sapendone i secreti toglie agli amanti l' opportunità di parlarsi, di sposarsi, e di fuggirsi via. Nell' altra un servo diventa la spia del proprio padrone, che è il segretario di una principessa da cui è occultamente amato. Egli ama una dama della corte di lei, e la principessa ne sa l' amore, ma non l' ama-

ta. Gl' innamorati per comunicarsi anche in pubblico quanto passa, hanno stabilito tra loro una cifra, che rende inutili tutte le diligenze e gli avvisi della spia. Questo intrigo riesce piacevole, e sarebbe a desiderarsi chè il poeta avesse renduta più verisimile la pratica della cifra. Senza mettersi per ipotesi che gli amanti sienò un Perfetti e una Corilla, cioè verseggiatori estemporanei, è impossibile persuadere all' uditorio ch' essi s' intendano. Ecco in che consiste la cifra. Colui che comincia a parlare, prende in mano un fazzoletto per avvisare all' altro che stia attento. Indirizza poi a' circostanti un discorso diverso dal secreto, del qual discorso però ogni prima parola di un verso s' intende diretta all' amante; di modo che raccogliendo in fine tutte le prime voci, ne risulti l' avviso che si vuol dare. Questa cifra è soggetta a due opposizioni. Primieramente la prima voce da prendersi nella favola del *Calderòn* è sempre il principio di un verso, e non già
di

di un periodo terminato. Di poi la lunghezza del discorso riesce inverisimile all' improvviso nel parlare, dovendosi fare due discorsi seguiti di materie differenti colle medesime parole. E se *Calderòn* vivesse, confesserebbe che a tavolino distese egli con qualche studio ciò che suppone che i suoi personaggi facessero estemporaneamente. Siane un saggio l' avviso che dà Laura all' amante nella giornata II. Ella vuol dirgli ciò che segue:

Flerida ha sabido ya
que de aqui no te ausentaste,
y que con tu dama hablaste,
de que muy zelosa està.

Ciascuna parola di questi quattro versi dee servire per prima parola di ogni verso del discorso generale indirizzato a tutti gli altri; di maniera che ciascuno di questi versi fornisce le quattro prime parole de' quattro versi del sentimento che si dirige agli astanti. Eccone la prima strofa:

Flerida, *cuya beltad*
ha con tu ingenio igualado

 sa-

sabido *es quanto ha mostrado*
ya *mi afecto mi humildad* .

Da ciò apparisce l' inverisimiglianza della pratica esecuzione di tal cifra parlando . Vi è però la maniera di migliorar tale artificio, per fuggir l' inconveniente che risulta dal far parere che il personaggio sappia esser la commedia scritta in versi .

Contansi tralle migliori commedie del medesimo autore per situazioni interessanti e per caratteri ben distinti: *el Medico de su honra*, *Primero soy yo* , *Dicha y desdicha del nombre*, *el Garrote mas bien dado*. La commedia *No ay burlas con el amor* contiene i caratteri di due sorelle che si contrastano ; Leonora sensibile , facile e nell' espressioni e nelle maniere naturale : Beatrice schiva , ritrosa , nojosamente stoica , affettata. L' ostentazione dell' erudizione greca e latina di Beatrice c' induce a sospettare che *Moliere* ne avesse tolta l' idea del suo componimento le *Donne Letterate* ; ma ciò è incerto , e dall' altra parte è si-

è sicuro che il vivacissimo colorito della favola francese ha un impasto originale. La commedia *Mejor està que estaba* è fondata (come la maggior parte delle spagnuole) nel concorso di varii colpi di teatro. Ma ben notabile (e l' avvertì anche il signor *Linguet* (*a*)) è la situazione delle prime scene, in cui Carlo si ricovera in casa di Flora per avere ammazzato un uomo, ed è da Flora nascosto. Ella intende poscia che l' ucciso è il di lei cugino, nè perciò lascia di proteggerlò e salvarlo. In questa favola *Calderòn* non ha evitato il solito difetto di mescolar colle scurrilità le cose sacre. Il buffone stà parlando col Podestà, e gli è detto che si contenga nel dovuto rispetto alla presenza del Podestà. *Norabuena*, egli risponde,

Diciendo yo la verdad,
ser que importa en conclusion
el Trono, ò Dominacion,

f 3 Quan-

(a) *Teatro Spagnuolo* tomo I.

Quanto mas el Potestad.

In tutte le favole Calderoniche non è da cercarsi regolarità ed unità nel tempo, nel luogo, nell' azione e nell' interesse. Ma nella sola favola *los Empeños en seis horas* si trova di proposito racchiusa l' azione quasi nel tempo della rappresentazione. Ben si vede che l' autore volle tesserla con tale angustia, non per osservar le regole che prescrive la verisimiglianza, ma per desiderio di riuscire in una impresa allora forse riputata difficilissima. Di fatti egli si studiò sempre di trovare argomenti artificiosi capaci di recar meraviglia; senza industriarsi di cercarli idonei ad ispirare amore per qualche virtù o a rilevare alcuna massima istruttiva. E che insegna quest' intrigo degl' *Impegni in sei ore*? Per mezzo di un manto si prende senza verisimiglianza un equivoco, per cui Nisa è creduta Porzia da un personaggio che viene a sposar quest' ultima. E quando l' equivoco si scioglie, che mai vi s' impara? Sarebbe incessantemente da

in-

inculcarsi a' poeti scenici, che il diletto non mai dee andar disgiunto dall' insegnamento. Ma ad onta di tanti difetti di regolarità, di stile ed istruzione, le favole di *Pietro Calderòn de la Barca* contengono molti pregi, pe' quali piacquero e piacciono ancora in Ispagna, e trovarono traduttori ed imitatori in Francia prima di *Moliere* ed in Italia nel passato secolo. Chè se altrettanto non è concesso a tanti e tanti commediografi, bisogna dire che nelle di lui favole si nasconda un *perchè*, uno *spirito* attivo vivace incantatore, per cui, secondo Orazio, sogliono i poemi ascoltarsi con diletto quante volte si ripetono. Egli è questo *perchè*, questo *spirito* elettrico che sfugge al tatto grossolano di certi freddi censori di *Calderòn*.

Nel tempo che egli di tanti componimenti arricchiva il teatro castigliano, altri poeti fiorirono ancora, ma principalmente *Agostino Moreto* ed *Antonio Solis*, i quali per avventura nulla a lui cedevano per fantasia, e lo su-

superavano per qualche altro pregio.

Moreto giusta il costume del secolo scrisse varie commedie in compagnia di altri poeti, e non poche ne produsse solo raccolte in tre volumi, de' quali il primo uscì in Madrid l'anno 1654; ma cessò di comporne tosto che fu iniziato negli ordini sacri, ai quali indi ascese. In generale questo scrittore usa della libertà spagnuola meno dal *Calderòn*, per lo più nelle sue favole distendendosi la durata dell' azione a pochi giorni. Ha parimente più copia di sali e più lepidezza; dipinge i caratteri con maggior vivacità comica; i suoi colpi di teatro hanno più varietà. Se la moda e l'esempio non avesse rapito *Moreto*, forse in lui sarebbe surto il *Moliere* delle Spagne. La perizia che possedeva in rilevare il ridicolo di un carattere, comparisce singolarmente nella sua commedia *el Marquès del Cigarral*. Questo marchese è un ridicoloso vantatore tutto pieno di una sognata nobiltà, di cui pretende tirar l'origine da Noè. Il signor *Scarron*,

la

la tradusse in Francia intitolandola *Don Japhet*, ma non contentandosi di ritenerne le grazie, la caricò fuor di proposito. Lo stile di *Moreto* generalmente è moderato e proprio del genere comico, eccetto quando parla l' innamorato, perchè allora egli si perde nel lirico e nello stravagante al pari degli altri. Le facezie ed i motteggi sono graziosi e frequenti; ma egli segue i compatrioti nell' usanza di scherzare sulle parole sacre. Don Cosmo dice nella giornata I *ad Ephesios responsion*, nella II giura il personaggio *por el santisimo bote de la Magdalena santa*, nella III esclama *valgame todo el Psalterio*. Lo spettatore volgare che altra scuola pubblica non suole avere che il teatro, si conferma con ciò nell' abito di abusare delle sacre espressioni. *Moreto* non pertanto pieno di buon senso vide molti difetti del teatro spagnuolo, e più di una volta ne rise. In questa favola motteggia sull' uso d' introdurre i servi buffoni, che sono gli arlecchini di quelle scene, ad assiste-

ste-

stere ai discorsi de' principi, ed a met-
tervi il loro sale. Quanto alle unità
di tempo e di luogo si vale de' pri-
vilegii nazionali ma con discretezza. L'
azione comincia in Ortaz e prosegue e
termina in Consuegra, e vi s' impiega
almeno lo spazio di dodici giorni; di-
cendo don Cosmo nella I giornata a
Leonora che vada a Consuegra, dove
egli si porterà passati dieci giorni e
nella prima scena poi della II giornata,

Ayer se cumplio el plazo pro-
metido,
En que ha señalado su venida.

Sono dunque trascorsi undici giorni,
e l' azione principale non è pure inco-
minciata,

Ma egli compose la *Confusion de
un Jardin*, in cui seppe tessere un'
azione regolare passata in un giardino
nel giro di una notte. Anche in essa
riprese i compatriotti che appiccava-
no indivisibilmente agli innamorati i
buffoni con manifesto detrimento del-
la verisimiglianza! Egli fa che l' inna-
morato all' entrar nel giardino dia con-
ge-

gedo al suo servo, il quale si lagna di essere il primo servo con cui il padrone non si consigli, e che rimanga escluso da i di lui secreti maneggi. Si vede che *Moreto* volle comporre una favola dentro le regole senza dipendere dall' uso spagnuolo. Essa è tanto regolare quanto gl' *Impegni in sei ore del Calderon*; ma è più semplice, meno caricata di accidenti, e non meno *dilettevole*. Ma queste commedie che noi con ingenuità mettiamo alla vista, sono state forse additate da' *Nasarri* e da' *Lampilli*? E lasciando gl' innumerabili insetti del Parnasso spagnuolo che professano di tutto ignorare, il signor *Andres* le ha mai contate fralle buone della sua nazione, egli che s' immaginò di avere assicurato il suo trionfo colla *Celestina* alla mano la quale, mel permetta pure, egli mal conobbe? E *Garzia de la Huerta*, inurbano Gongorista, che solo stava bene in Orano, le ha mai poste in vista? Si confrontino le loro scritture. Anche in questa favola si osserva-

vano le solite allusioni buffonesche alle cose sacre; essendo preso un cavaliere nel giardino, la *Graciosa* dice,

Es noche de Jueves santo,
Que se hace prision en huerto.

Non dee però dissimularsi che nè gl' *Impegni in sei ore*, nè la *Confusione di un Giardino* ho mai veduto rappresentare in Madrid nella mia ben lunga dimora.

El desdèn con el desdèn, altra commedia del *Moreto*, comparisce sempre con nuovo diletto sulle scene castigliane. Benchè sottoposta ai soliti difetti d' irregolarità, vi si ammirano pennelleggiate con somma maestria le passioni di una dama bizzarra che vuol parere superiore all' amore. *Moliere* la tradusse intitolandola la *Princesse d' Elide*; ma questa copia, fatta per altro frettolosamente, sembra assai fredda a fronte dell' originale. Che vivacità in *Moreto*! Che delicato contrasto di un orgoglio nutrito sin dalla fanciullezza, e di un amor nascente nel cuore di Diana! Che interesse in tut-

tutta la favola progressivamente accresciuto a misura che si avanza verso il fine! Tutto questo si desidera nella copia che ne abbozzò *Moliere*. In prima questo gran comico francese trasportò l' azione fra remotissimi principi Greci d'Elide, d'Itaca, di Pilo e della Messenia; e con ciò alla bella prima ne diminuì l' evidenza e l' interesse, che fuor di dubbio noi prendiamo più facilmente per oggetti che più a noi si avvicinano. Di poi quel *Moròn* francese comparato col ben grazioso *Polilla* spagnuolo comparisce un freddo buffone. Appresso l' *Eurialo* di *Moliere*, che è il conte di Urgel di *Moreto*, introduce il suo stratagemma di fingersi nemico d' amore spogliato di circostanze che l' accreditino, ed in un modo languido che annoja coloro che conoscono l' originale spagnuolo. Inoltre l' insipidezza colla quale la principessa d' Elide entra nell' impegno d' innammorare Eurialo, copre di gelo l' invenzione di *Moreto*. *Je vous avove* (atto 2 scena 5) *que cela m' a donnè*

nè de l' émotion, et je souhaiterois fort de trover les moyens de chàtier cette hauteur. Qual differenza da queste parole a quelle della scena di Diana con Cintia in cui nasce l' impegno di lei! Con quanta energia ella s' irrita alla freddezza di Carlo! Qual pennellata maestrevole in questi due versetti:

Aunque me cueste un cuidado,
He de rendir à este necio,

ne' quali tutta si manifesta l' anima orgogliosa di Diana, e la facilità ch' ella si lusinga d' incontrare a vincerlo! Giunto io in Madrid la prima volta m' imbattei ad udirli espressi dalla singolare attrice *Mariquita Ladvenant* con tal sagace misto di certa sicurezza maestosa, di dispetto, e di un riso ironico, che pareva di aver letto nell' anima di *Moreto*. Nè anche la copia francese rappresenta in menoma parte le vaghe tinte originali di una scena della II giornata, in cui Carlo cade a palesarsi amante, e vien trattato da Diana coll' ultima fierezza e col disdegno più altiero. Per la qual cosa egli scaltramente

ripi-

ripiglia la dissimulazione, ed ella rimane mortificata e sempre più impegnata ad innamorarlo davvero. Invano parimente si cerca nella copia la bellezza della scena della III giornata, in cui Carlo si finge preso di un' altra e la chiede in isposa, così che la gelosia finisce di trionfare del cuore di Diana. E finalmente la languidezza, con cui la principessa d' Elide vuole esigere da Aglante che la vendichi rifiutando la mano di Eurialo, se si confronti colle infocate espressioni di Diana gelosa, superba e disprezzata, rassomiglia un fuoco fiaccamente dipinto alla vista di una fornace ardente.

Anche l' altro valoroso comico francese *Regnard* rimase al di sotto di *Moreto* nell' imitare ne' suoi *Menecmi* varie scene piacevoli della commedia di *Moreto la Occasion hace el ladron*. In essa una baligia cambiata ed un nome preso a caso da un cavaliere cui importa di non esser conosciuto, forma un intrigo assai vivace. Vi si veggono con molto artificio condotte

le

le comiche situazioni, e con verità dipinti i caratteri, specialmente quello di *don Manuel de Herrera* in cui si ravvisa un natural ritratto dei discendenti de' nobili, che commettono azioni ingiuste degne d' ogni rimprovero, e pure credonsi onorati, purchè non rubino; quasi che l' infamia dipenda da questo solo genere di delitti. Il sign. *Linguet* ha renduto a *Moreto* tutta la giustizia per questa favola preferendola a quella de' *Menecmi* di *Regnard*. Egli l' ha inserita nel suo *Teatro Spagnuolo* con altre due del medesimo autore, cioè *col Parecido en la corte*, e con *No puede ser guardar la muger*. Il *Parecido* è una commedia di rassomiglianza che ha varie scene piacevoli, e dove il buffone ha una parte competente. L' altra è stata adottata dagl' istrioni dell' Italia e recitata spesso estemporaneamente, ossia a *sogetto*. Ma in questa si vuole osservare che il poeta per sostenere il sentimento opposto introduce un fratello che non è la persona più scaltra del mondo nè

la

la più atta a vegliare su gli andamenti della sorella; ed oltre a ciò essa è da riporsi tralle favole di cattivo esempio che danno peso appo i volgari alle massime perverse del libertinaggio (*a*).

Termineremo di parlar del *Moreto* colla commedia intitolata *el Valiente Justiciero*, nella quale si ritraggono al vivo le tirannie baronali, quando regnava in Ispagna con tutto il vigore il governo feodale. Vi si rappresenta un *Rico-Hombre* di Castiglia padrone di Alcalà e delle città, castelle e villaggi che le sono intorno, vantandosi egli di *passeggiare sempre per le proprie possessioni per dieci miglia di circuito*, e queste non ottenute già per mercede da qualche sovrano, ma guadagnate contro i Mori a colpi di lancia. Egli gonfio non meno della ricchezza, che del legnaggio dice,

(a) Da ciò si vede che *Linguet* ha raccolte ma non scelte le favole pel suo *Teatro Spagnuolo*.

. . . . . . que en Castilla
viò Ricos-hombres mi casa
antes que Reyes su silla ;

laonde rende a se stesso giustizia in questa guisa,

Pues quien ha de poner ley
en un hombre como yo,
que ya que Rey no naciò,
tampoco es menos que el Rey ?

Queste pennellate eccellenti preparano ad intenderne le ingiustizie e le violenze ; e vien descritto come ingannatore di nobili donzelle deluse con parola di matrimonio, e poi rifiutate con discortesia e disprezzo, come rapitore di spose illustri, come derisore dell' autorità reale quando si tratta della sua pretesa giurisdizione. È degna di osservarsi l'ultima scena della prima giornata, in cui il *rico-hombre* chiamato *Don Tello* riceve nella propria casa il re don Pietro detto il crudele in qualità di un privato cortigiano chiamato *Aguilera*. Don Tello parla con poco rispetto del re che crede assente, ed il finto *Aguilera* alzandosi ne lo ripren-

de

de con bizzarria; ma don Tello quasi sdegnandosi di corrucciarsi con una persona tanto, al suo credere, a lui inferiore per nobiltà e per valore, gli dice con tranquilla superiorità,

Sientese el buen Aguilera.

Questo tratto di alterigia è vendicato nella II giornata. Don Tello è costretto dal re a venire a Madrid. Entra nella reale udienza, ed è obbligato ad aspettar lungo tempo il sovrano, il quale esce al fine ad ascoltarlo, ma mostrando di leggere una lettera, nè badando a don Tello che gli s'inginocchia davanti. Il buffone che al solito assiste a questo incontro, rileva cotal disprezzo, e motteggia sul padrone mortificato col ripetere quel verso

Sientese el buen Aguilera.

Dipoi don Tello pe' suoi delitti è condannato a morte. Perchè egli più di una volta ha mostrato disprezzo del valor personale del re che si teneva per prode, per ordine secreto del sovrano è condotto fuori della prigione e di Madrid. Il re senza farsi conoscere

 duel-

duella con lui, lo disarma, e si scopre, godendo di avere umiliato e convinto l' orgoglioso vassallo non meno del proprio podere che della gagliardia.

Prima di passare alle commedie di *Antonio Solis*, quest' ultima favola del Moreto ci torna in mente quante volte i poeti spagnuoli hanno introdotti i sovrani, che deposta la maestà si trattengono in domestici colloquii con contadini senza scoprirsi. Distinguonsi in tal particolare altre due commedie applaudite, e solite anche al presente a rappresentarsi in Madrid, cioè *el Montañes Juan Pasqual*, ed *el Sabio en su retiro*. La prima dicesi composta da un *Ingenio*, e vi è introdotto anche il re Don Pietro il crudele, il quale andando alla caccia obbligato da una improvvisa tempesta si raccoglie in casa del *lavrador Juan Pasqual*, con cui nel tempo della cena ragiona allegramente, ed intende parlar di se senza le basse lusinghe cortigianesche da un uomo di buon carattere, e fornito di saviezza. L' altra commedia, *el Sabio*

bio en su retiro, appartiene a *Giovanni Matos Fregoso*, ed è la migliore delle sue favole (*a*). Notabili sono in essa il carattere del re Alfonso detto il *savio*, e quello di un uomo di campagna pieno di virtù, e di buon senso naturale. Interessante singolarmente è la scena della loro cena; ed i discorsi del re, e di *Juan Pasqual* sono ben degni degli elogii de' giornalisti francesi, e di *Linguet*. I miei leggitori vedranno forse con piacere tradotto qualche squarcio di questa favola; ed io prescelgo un discorso di *Juan Pasqual*, col quale s' indirizza all' autore della natura, perchè ne manifesta il carattere.

Arbitro di natura, alto sovrano
Della terra e del ciel, quali non
debbo

(a) Quest' autore ha composte altre favole difettose per condotta e per istile, che più non si recitano, come sono *el Job de las mugeres*, *los Vandos da Rabenna* ecc. E' migliore di questa *el Galàn de su Muger*.

Grazie alla tua pietà, che di tai
doni
Sì mi colmasti, che quanto si sco-
pre
Dalla vicina rupe a quella valle
Che di alte olive sì folta verdeggia,
Tutto a me serve! I copiosi favi (a)
Quanto mele raccolgono, al suol
quanti
Gravosi tralci di dolcissime uve
Inchina il ricco peso, quanti monti
Di dorato frumento ingombran l'aje,
Tutto, tua gran mercè, per me si
aduna.

Nè

(a) L'originale veramente qui si diffonde per ben quaranta versi per dire ciò che quì si accenna in cinque; ma i concetti sono troppo tinti delle puerilità dello scorso secolo. Caprono, si dice in tanti versi, di tal sorte là compagna i miei armenti, che quando si appressano a bere nel più copioso rio, per passare all' altra sponda, lo seccano bevendo, e con ciò, *lo puente de su misma sed fabrican*, cioè si fabbricano un ponte colla propria sete, seccando il fiume col bere.

Nè la ricchezza è la maggior ventura
Che mi donasti; un placido riposo
Una gioja innocente appien gradito
Rende lo stato mio; che l' uom felice
Tant' è quant' ei si reputa. Lontano
Da cure ambiziose infra i castagni
Infra le quercie, in rustico abituro
Nacqui, e dodici lustri io vissi lieto;
Nè il re vidi giammai, nè di Siviglia
L' altera corte, e sol due leghe appena
Lunge è da quì; tal mi cagiona orrore
Il doppio mascherato cortigiano!
Meno tranquilli i dì fra miei pastori
Che mi onorano a gara, ed i miei voti
A' cittadini onori io non sollevo:
Chè gir sì alto è ben somma follia
Per cader poi con più fatal ruina.
Temo l' esempio di robusta quercia
Che de' venti al soffiar spesso si spezza,

Quando debole canna il lor furore
Stanca cedendo, e col piegarsi vince.

Gl' Inglesi hanno un picciolo componimento intitolato *il Re ed il Mugnajo di Mansfield*, cui l' autore *Dodsley* dà modestamente il nome di *novella drammatica*. Vi si vede un re d' Inghilterra che smarrito in una foresta si ricovera solo in casa del mugnajo, dove ascolta i propositi de' campagnuoli e l' infedeltà usata da un suo cortigiano ad una contadina (*a*). Verisimilmen-

(a) L'autore della *Choix des petites pièces du Théâtre Anglois* che vi ha inserita la favola di *Dodsley* commenda l'autore di essa come uomo onesto e scrittore filosofo che non perde di vista la correzione de' costumi e la proscrizione del ridicolo; ma confessa di non trovarvisi nè savïezza d' intrigo nè regole di teatro. Io credo che il maggior difetto di essa sia che manchi d'interesse tanto il carattere del Mugnajo quanto l'avvenimento di Pegny col Milord, il quale interesse ben si trova nelle indicate favole spagnuole.

mente l'autore ne tolse l' argomento dalle favole del *Moreto* e dell' anonimo o di *Matos*. Non per tanto m. *Sedaine*, che ha scritto in Francia *le Roi et le Fermier*, e m. *Collet* autore della *Partie de chasse de Henri IV*, confessarono di aver seguita la favoletta inglese, ignorando che questa era una debole copia delle mentovate commedie spagnuole.

L'altro degno contemporaneo del *Calderòn* e del *Moreto* è il celebre autore della storia della *Conquista del Messico Antonio Solis*. Senza eccettuarne l' istesso *Moreto*, egli ha rispettate più di ogni spagnuolo le regole del verisimile. Circa l' unità di tempo quasi mai non si valse della libertà nazionale nelle favole di spada e cappa, e si limitò a un giorno di ventiquatr' ore, e talora di poco eccede i due. Non manca di colpi di teatro e di comiche situazioni, e supera l' istesso *Calderòn* se non nell' eleganza nella proprietà della comica locuzione, non vedendosi nelle di lui favole que' goppi di stra-

ya-

vaganze ne' quali cade *Calderon*. *Solis* fa parlare i personaggi con naturalezza, giusta il carattere e la passione, e se alcuna volta sottilizza rapito dal turbine che tutti gli altri aggirava, non mai incorre in metafore stranissime, o nella mostruosa mescolanza del tragico col comico. *M.r Linguet* ha del *Solis* tradotto soltanto *Un bovo hace ciento*, commedia avviluppata che si continua a rappresentare; ma forse poteva fare scelta migliore fralle seguenti: *Amparar al enemigo*, che dal Celano in Napoli si tradusse in prosa intitolandola *Proteggere l' inimico* che ha più di una situazione interessante, locuzione propria, nè l' azione dura più di due notti e tre giorni. *La Xitanilla de Madrid* si tradusse dal medesimo Celano col titolo la *Zingaretta di Madrid*. Una novella di *Cervantes* diede l' argomento a questa favola, che ha somma grazia in castigliano, e perde assai di naturalezza nelle traduzioni. Le communi passioni, le gelosie, gli amori, gli sdegni, le

le riconciliazioni, hanno in essa un grazioso e nuovo colorito. La durata dell' azione passa di poche ore le ventiquattro. Sebbene per le passioni generali e per l'intreccio si è veduto con piacere anche ne' teatri italiani, tutta volta fuori delle Spagne è impossibile ritenere i tratti originali della dipintura degli zingani Andaluzzi che acquistano ancor grazia maggiore nella rappresentazione che ne fanno i nazionali. Più di una fiata ho veduta rappresentare questa commedia (perchè quasi ogni anno si ripete) or dall' eccellente attrice *Pepita Huerta*, morta da molti anni, or dalla *Carreras* che già si era ritirata dal teatro quando io nella fine del 1783 lasciai le Spagne. L' una e l' altra con pari applauso, benchè per differenti pregi, si segnalarono nel carattere di *Preziosa*. Rendevasi accetta la prima per certa grazia naturale tutta nobile che faceva trasparire in mezzo ai modi ed ai gerghi zingareschi. Questo bel misto di grazia, di spirito e di nobiltà mirabilmente con-

conviene ad una giovinetta di sommo talento e vivacità ma disdegnosa e bizzarra ancor nell'amore, la quale in fine si scopre di esser nata di famiglia distinta. Si fece ammirare in seguito la *Carreras* nella rappresentazione fattasene nel 1781 per la viva imitazione delle maniere di quel ceto da non potersi migliorare. Stando poi nella convalescenza di una grave infermità si destinò l'anno 1782 a rappresentarla nel passar che fece il *Conte d' Artois* per Madrid andando al campo di *San Roque*; ma dopo la prima scena ella cadde in un profondo deliquio e convenne che la Graziosa per nome Apollonia supplisse sul fatto la parte di Preziosa; nè poichè si riebbe dalla nuova infermità volle la Carreras, benchè giovane, tornar più sulle scene. Altra commedia del *Solis* è il *Doctor Carlino*, la quale anche si contiene nel termine di poco più di un giorno. Il personaggio che dà il titolo alla favola è tratto della commedia imperfetta del *Gongora*, ed è felicemente dipinto; ma questa com-

commedia non è rimasta al teatro. Nella commedia *el Amor al uso* (che *Tommaso Corneille* tradusse ed intitolò *l' Amour à la mode*) *Solis* ha pure rappresentata un' azione che si compie in ventiquattro ore. Vi si dipingono vivacemente in istil faceto e naturale i costumi e le leggerezze giovanili. È posta in vista la galanteria di una dama ed un cavaliere che mostrano di amarsi, avendo però ciascuno più d' un intrigo amoroso per le mani. *Solis* sopravvisse a *Calderòn*, il quale morì assai vecchio nel 1681, e tutti si rivolsero a *Solis*, perchè succedesse all' estinto commediografo nel comporre gli *autos sacramentales*; ma egli risolutamente ricusò di porvi la mano, confessandosi insufficiente di seguirlo in tal carriera. Verisimilmente questo valoroso scrittore che non calcò le vestigia nè di *Lope* nè di *Calderòn* nè de' loro seguaci, nell' irregolarità delle commedie e nello stile, conobbe ancora gl' incovenienti e le mostruosità annesse a quell' informe specie di dramma. Si

Si avvicinano a' soprallodati poeti il messicano *Giovanni Ruiz de Alarcòn*, *Antonio Zamora*, *Giovanni La Hoz* *e Francesco Bances de Candanio*. Molte commedie essi diedero al teatro spagnuolo, benchè oggi poche se ne rappresentino.

Comparisce alcuna volta la commedia di *Alarcòn* intitolata *No ay mal que por bien no venga*, *Don Domingo de Don Blas*. Scorgesi in essa veramente la solita viziosa mescolanza di grandi interessi reali con avventure mediocri e di persone tragiche con caratteri comici senza rispettarvisi le unità. Notabile nonpertanto per le stravaganze è il carattere originale di Don Domingo, cavaliere onorato e valoroso, ma talmente innamorato del proprio comodo e così avverso a quanto possa torgli il menomo uso della propria libertà, che giugne all' eccesso e ne diviene ridicolo. Il re di Leone passa per Zamora? Don Domingo non si cura di andar con gli altri nobili a corteggiarlo. Il re manda a chiamarlo?

Egli

Egli si affretta ad obedire sol per liberarsi presto da quella noja. Il re vuol fargli qualche grazia, e lo sprona a domandarne alcuna? Egli lo prega che se continua a dimorare in Zamora gli risparmii l' onore di più chiamarlo. Ode che in una casa si stà cantando? Per goder da vicino di quella musica, senza invito monta su e si pone a sedere. Giugne chi se ne ingelosisce e lo disfida; egli accetta, ma vuol battersi senza levarsi da sedere. Andando per la città mena seco un servo che oltre ad un parasole porta sotto il braccio uno scabello, di cui Don Domingo si serve in istrada quando vuol riposarsi. Questo personaggio capriccioso che tal volta eccede e si rende inverisimile e tocca il buffonesco della farsa, è non per tanto interessante pel valore di cui è dotato, e per la fedeltà che in ogni incontro mostra verso il sovrano.

Tralle commedie di Antonio Zamora che raccolte in due tomi si sono impresse ne' principii del secolo XVIII, hav-

tre sole si riveggono alcuna volta sulle scene, *lo Schiavo in catene d'oro*, *il Sarto del Campiglio*, *il Duello contra l'Innamorata*. Non v'ha regola di verisimile che in esse non si trasgredisca, nè stranezza di stile che non possa notarvisi; e pur vi si scorge un artificio che ne rende gli argomenti interessanti. Imprese *Candamo* a dar nella prima favola una lezione scenica a' principi col medesimo intento che ebbe il signor di *Marmontel* ne' discorsi di Giustiniano e Belisario. E siccome nel libro di tal Francese la morale e la politica che vi si spargono, vengono avvelenate da una perpetua languidezza, dall' inverisimiglianza, e da più errori di calcolo politico e morale, oltre a quelli di religione; così nel dramma spagnuolo la lezione che si pretende dare a' sovrani tende a distruggere un principio erroneo ed a stabilire una falsità opposta. Un vassallo ardito che crede avere studiato, censura il governo di Trajano, e si ribella. L'imperadore benigno per castigar-

garlo se l' associa al trono. Il suo disegno è di mostrare che non vale lo studio scompagnato dall' esperienza; ma viene a fondare questa massima: *que no es ciencia que se studia la del reinar*, cioè che l' arte di regnare non si studia, la quale è manifestamente falsa. Studio richiede il regno; ma studio saldo, profondo; studio di cognizioni immediatamente necessarie a' diversi rami della politica, della pubblica economia e della legislazione; studio non iscompagnato dall' intelligenza degli affari. Il Camillo di *Candamo* avea studiato male; si doveva dunque insegnare che al principe conviene studiar bene. In fatti egli vien dipinto ignorante non solo ne' principii politici che mettono capo nella ragion naturale e delle genti, ma ancor nella geografia è nella storia. Or che avea egli studiato? delle ciance pedantesche? *Candamo* dunque dovea insegnare, non a disprezzare i libri, ma bensì a saperli scegliere per l' oggetto di studiar l' arte di regnare, e che questa si ap-

 pren-

prende non meno ne' buoni libri che nel maneggio degli affari; altrimenti il popolo nella scuola pubblica del teatro porterà a casa un grossolano pregiudizio contro il sapere. Se i principi studieranno l' arte di cantare, danzare e verseggiare come Nerone, in vece di quella di regnare, diventeranno musici, ballerini e rimatori, e non già principi illuminati dalla sapienza. Se come Alfonso che fu detto il Savio, studieranno l' astronomia a segno di credersi abili a dar consigli all' Autor delle cose per migliorare il sistema celeste, essi diventeranno astronomi temerarii e principi inetti. Ma se impareranno l' arte di ben conoscere i proprii popoli, di pesarne l' energia, di dirigerla a vantaggio dello stato, di calcolarne la forza e la debolezza, di moderarne gli eccessi e di correggerne i difetti, di animarne la virtù co' premii in vece di scoraggiarla col disprezzo, di emendarne gli errori da padre e non da despoto; i principi che si dedicheranno a questo studio,

cal-

calcheranno le orme de' Titi e degli Antonini, i quali furono dotti non meno che grandi e degni principi. Se apprenderanno a ben ragionare, a sapere i doveri di ogni classe di uomini, a scemare i loro bisogni e per conseguenza i loro delitti, in vece di aumentarli, e si faranno istruire da' veri filosofi, da' *Leibnitz*, da' *Volfii*, da' *Locki*, da' *Montesquieu*, da' Genovesi, applicandone le dottrine al maneggio degli affari, ed imitando i regnanti benefici e scienziati, essi riscuoteranno gli applausi universali e l' approvazione di se stessi. Se s' illumineranno co' viaggi, co' libri savii, e colla conversazione de' sapienti e de' buoni, come fece Pietro il grande di Russia, e come hanno fatto a' nostri giorni diversi altri principi, essi sapranno in pochi anni, rifondere e rigenerare le nazioni, e divenirne i creatori. Se volgeranno le cure ad allegerire il popolo dal pesante fardello delle leggi senza numero fra se talora discordi e talora avverse all' umanità, e quasi

 sem-

sempre bisognose di una legione di commentatori, come pensò in Napoli Carlo III Borbone, e come eseguì in Pietroburgo Caterina II col codice Russiano, se veglieranno poi all' esecuzione della nuova legislazione; essi renderanno i soggetti e se stessi felici e gloriosi. Adunque dalla favola di *Candamo* risulta uno sciocco insegnamento, cioè che l' arte del regnare non s' impara se non col solo maneggio degli affari. Se per apprendere ogni arte si richiede disposizione naturale, studio ostinato e pratica ragionata, di grazia l' arte di regnare ch' è l' ultimo sforzo dell' umana ragione, si dovrà attendere dalla sola presenza de' casi, i quali sempre sono infinitamente scarsi e fra se diversi, e quindi insufficienti a darne principii applicabili ad ogni evento? È come maneggiarsi bene senza una norma, senza bussola, senza aver coltivata la ragione? ogni arte che si acquista a forza di pratica materiale, s' impara errando, e gli errori de' principi sono sempre fatali. Questo soltanto che nel-

la favola di *Candamo* merita lode, è che vi si mostra coll' esempio di Camillo questa verità morale, cioè che un principe buono, che voglia bene adempiere il proprio dovere, è un vero schiavo, che col manto reale ricopre le proprie dorate catene, dovendo per bene de' popoli rinunziare a non poche delizie concesse a' privati. E questa verità imparata colla pratica di un lungo regno ha prodotto di tempo in tempo le abdicazioni di Silla, di Diocleziano, di Amorat, di Carlo V, di Cristina di Svezia ecc.

L' altra commedia di *Candamo* il *Sarto* del *Campiglio* è una mescolanza di affari pubblici di affetti privati, e di accidenti mal disposti con qualche situazione interessante. Io l'ho veduta tradotta in prosa italiana poco felice, ma spogliata in gran parte delle arditezze dello stile e delle solite irregolarità.

Il *Duello contro l' innamorata* chiama il concorso coll' azione principale, benchè si aggiri per vie tortuose. Una

dama bizzarra esige dall' amante infede-
le un giuramento di non palesarla, e
prende l'apparenza di uu principe nel-
la corte della sua rivale. Col nome
finto, altro non potendo, sfida l' aman-
te. Egli trovasi nell' angustia o di com-
battere contro una donna amata nella
pubblica piazza, o di rimaner disonora-
to, o di mancare al giuramento fatto
di non iscoprirla. Ma toccando a lui
l' elezione dell' armi, esce dall' impegno
scegliendo di combattere colla sola spa-
da e col petto nudo non solo di armi
ma di vesti. La donna altera vinta da
questo artificio. è costretta a palesar-
si col pianto. Nel tempo stesso l' in-
namorato, il quale si era raffredda-
to nel di lei amore per un sospetto
ingiusto, si trova disingannato per altri
accidenti, e le dà la mano di sposo,
Questo scioglimento curioso ha rendu-
to noto questo dramma, ed il signor
Linguet l' ha inserito nel suo *Teatro
Spagnuolo*, intitolandolo poco felice-
mente la *Fidelitè difficile*.

Incredibile è il numero de' contempo-

ranei e successori del *Calderon*, i quali con minor vena, fuoco e felicità hanno seguito il di lui metodo. Io potrei impinguare questa parte del mio libro con più migliaja di commedie e de' già nominati scrittori e di molti altri, come *Godinez*, *Bocangel*, *Cuellar*, *Paz*, *Huerta*, *Zarate*, *Monroy*, *Anna di Caro* ecc. Ma qual vantaggio o diletto apporterebbe un catalogo di favole per lo più mancanti d' arte, di gusto e di giudizio? Qual gloria alla nazione numero sì grande di talenti abbandonati al trasporto di una immaginazione calda e disordinata, ed innamorati di un parlar gergone metaforico enimmatico gigantesco? Essi tutto posero lo studio a riempiere le sregolate loro favole di ripetute impertinenti descrizioni e pitture di cavalli, tori, armature, navi, giardini, palagi, duelli, battaglie navali e terrestri, naufragii, di avventure romanzesche di ogni maniera. Questi ornamenti ridondanti strani capricciosi contrarii al genere rappresentativo, formavano al-

lo-

lora il sublime delle favole spagnuole e niuno de' loro autori ne andò libero. Per la qual cosa tanti giudiziosi critici nazionali strepitarono negli ultimi tre secoli contro le follie teatrali, lusingandosi di arrestare l' inondazione fangosa colle loro letterarie querele (*a*). Più grave ancora è l'accusa fatta a' loro compatriotti per l' oscenità de' loro drammi negata invano col solito capriccio dal nominato apologista Catalano, e ripresa con forti espressioni dal Canariese *Giovanni Ceverio de Vera*, morto in concetto di santità nel 1600, con un *dialogo contro le commedie spagnuole*; indi dal p. f. *Giovanni della Concezione*, dal lodato *Nasarro*, e dall' amico *Nicolàs Fernandez de Moratin*. Laonde confessando l' im-

(a) Mi astengo di allegar qui di nuovo i testimoni nazionali bramosi di una riforma nelle patrie scene, avendogli citato nel mio *Discorso Storico-critico* contro le strane asserzioni di *Saverio Lampillas*.

immensa fecondità degl' ingegni spagnuoli, ed il loro sale comico non bene avvertito da Saverio Bettinelli, che volle scherzare con una asserzione non vera, cioè che essi *nè anche sapevano ridere senza gravità*; per servire alle leggi della storia che sol del vero si alimenta e si pregia, osserviamo che rarissime sono le commedie che da tali rimproveri si esimono. Ma non lasciamo di dire che se essi al loro sale nativo, alla vivacità e fecondità dell' immaginazione, alla predilezione che hanno pel teatro, accoppiato avessero un prudente timore di offendere la verisimiglianza, e si fossero appigliati ad uno stile più conveniente al genere, superati forse avrebbero in tal carriera i loro vicini e i lontani.

Da quanto abbiamo ora quì appena accennato, ben si rileva perchè nel XVII ancor meno che nel precedente secolo si rinvengano vere tragedie. *Montiano* che ne fu il più diligente investigatore, appena giunse a contarne sette o otto

otto e pure sregolate. Perciò (dirò sempre) voglionsi compatire alcuni forestieri, e fra questi il signor *Linguet* (cui non ha punto liberato dalle insolenze ingiuste per lo più del fu *Vicente García de la Huerta* l'essere stato tanto benemerito del teatro spagnuolo) se avanzano che la vera tragedia o non si è coltivata o non si è conosciuta dalla maggior parte della nazione.

Quasi tutte le tragedie del secolo XVII appartengono a *Cristofaro Virués*, avendone egli solo prodotto cinque nel 1609. S' intitolano la *Gran Semiramis*, la *Cruel Cassandra*, *Atila furioso*, la *Infelix Marcella*, l' *Elisa Dido*. La prima sulla regina Semiramide non può a buona ragione reputarsi una tragedia divisa in tre giornate, o dicansi atti, ma sì bene una rappresentazione de' fatti di essa in tre favole separate. Trattasi nell' atto primo dell' incontro di Nino con Semiramide moglie di Mennone, cui il re propone di cedergliela; e ricusando egli, il re glie-

gliela toglie per forza, e Mennone s' impicca. Dal primo atto al secondo passano sedici anni, e l' azione consiste nell' esser Nino avvelenato, nel chiudersi tralle Vestali d' ordine della regina il proprio figliuolo Ninia avuto da Nino, e nel farsi ella stessa coronar re, essendo per la somiglianza creduta Ninia suo figliuolo. Corrono altri sei anni dal secondo al terzo atto, in cui si tratta della dichiarazione che fa Semiramide di esser donna, della cessione dello scettro a Ninia palesandosene innamorata, e della morte che ne riceve. La *Cruel Cassandra* contiene molti fatti e molte uccisioni, ed è la più spropositata delle favole del *Virues*. Ad eccezione di uno o di due personaggi che poco figurano nella multiplicità delle azioni contenute in tal componimento, tutti gli altri sono scelerati. Muojonvi otto personaggi, e nello scioglimento veggonsi sulla scena cinque cadaveri in una volta; talche soleva dire un erudito spagnuolo, che in vece di una tragica azione gli sembra-

brava una rappresentazione di una pe-
ste. Tutto in essa è sconcerto, stra-
nezza, puerilità; nè lo stile e la ver-
sificazione rendono tanti spropositi me-
no nojosi ed in certo modo tollerabili.
Atila Furioso, non cede alle altre
nelle scempiagini, e tutte le vince in
atrocità. Muojono in essa intorno a
cinquantasei persone, oltre di una ga-
lera bruciata con tutto l' equipaggio e
i passeggieri. La furia di Atila non
disapprovata dal signor Montiano, mi
sembra poi la cosa più sciocca e ridicola
del dramma. Atila dovrebbe dipingersi
furioso, se non come Oreste pieno di
rimorsi, almeno come dominato dall'
ira in estremo grado, ma non già ri-
dicolo e impetuoso come un pazzo.
La terza tragedia la *Infeliz Marcela*
non è solo una specie di novella, co-
me diceva il medesimo *Montiano*, ma
un tessuto di scene sconnesse, impro-
prie, talvolta buffonesche, talvolta a-
troci. I personaggi per lo più sono i-
nutili ed episodici, le inconseguenze
continue, lo stile ineguale, ora plebeo
del-

della feccia del volgo, ora fuor di proposito elevato, sempre sconvenevole e lontano dalla tragica gravità, la versificazione in un luogo pomposa in un altro triviale. L' autore volle in Marcella rappresentare le sventure d' Isabella amata da Zerbino dipinte dall' Ariosto. Ed appunto nella prima parte *Virues* mostra il caso d' Isabella condotta da tre seguaci del suo amante e restata in potere di uno di essi preso per lei d' amore, il quale allontanato con un pretesto il più forte de i due, ferisce l' altro. Alarico nel componimento del *Virues* mentre Marcella dorme, invia Ismenio a procurare un cocchio, e ferisce Tersillo che ricusa di secondarlo. Marcella tenta di fuggire; Alarico la trattiene; accorrono alle grida di lei alcuni banditi, ed Alarico fugge. Formio capo della masnada consegna Marcella a Felina, come Isabella è data in custodia nell' Ariosto alla vecchia Gabrina. Manca poi al *Virues* la guida del Ferrarese, e si avvolge nel resto in avventure mal accoz-

za-

zate, in bassezze e indecenze. La favola di *Elisa Dido* non rappresenta questa regina di Cartagine amante di Enea come immaginò Virgilio. La favola spagnuola si aggira sul matrimonio che Jarba vuol contrarre con Didone. Ella tuttochè piena della memoria di Sicheo, promette nella prima scena di unirsi all' Affricano. Alcuni capitani suoi vassalli che aspirano alle sue nozze, per turbare il trattato, assaltano il campo de' Mori, e rimangono uccisi. L' ambasciadore moro torna a Didone, ed a nome di Jarba le presenta una spada, una corona ed un anello. Didone presso a conchiudere le nozze con Jarba torna col pensiero a Sicheo; ma pur comanda che Jarba sia introdotto nella città. Questo re che non si è veduto ne' primi quattro atti, comparisce nel quinto, ed il Coro apre le stanze ove dimorava Didone, e si vede questa regina trafitta dalla spada di Jarba ed ha la corona a' piedi ed una lettera in mano. Jarba (che sembra venuto in iscena unicamente a leggere quel fo-

foglio e a disporre l' esequie di Didone) comprende dalla lettera che la regina per mantenere eterna fede a Sicheo ha scelta la morte. Impone dunque, altro non potendo, a' Cartaginesi di adorarla come una divinità, e finisce la tragedia. Tutti i cinque atti sono ripieni d' inutili inverisimili e freddi amori de' capitani di Dido e di un racconto de' suoi andati casi impertinentemente cominciato nell' atto I, narrato a spezzoni ne' seguenti, interrotto quatrro volte, e terminato nel quinto. Il signor *Montiano* affermava che in questa favola si rispettano le regole; ma per regole egli intende soltanto le unità di tempo o di luogo. Il signor *Lampillas* poco intelligente di poesia che volle parlar di drammatica, stimò questa Dido una tragedia perfetta. Compete questo suo decreto ad una favola di cui tre atti almeno sono inutili, e nella quale Didone senza apparire la necessità che l' astringe a promettersi a Jarba, è posta nel caso di darsi la morte per non isposarlo? Ciò è tanto

più sconvenevole, quanto più Jarba che viene in iscena sì tardi, si dimostra ben lontano da ogni fierezza, dotato di un cuor compassionevole e religioso. Si dirà perfetta una tragedia, in cui Seleuco, Carchedonio, Pirro e Ismenia, personaggi totalmente oziosi, la riempiono sino alla noja di declamazioni e di racconti gratuiti e seccanti? È argomento di perfezione, che mentre i personaggi subalterni cianciano a buon dato, Elisa figura principale del quadro, in cinque atti appena recita 170 versi e Jarba non meno necessario all' azione è riserbato unicamente a sotterrar Didone? Piano così assurdo verseggiato inegualmente in istile lontano dalla gravità e dalla correzione, a chi poteva parer tragedia perfetta se non al signor *Lampillas*?

Una tragedia intitolata *Pompeyo* compose *Cristofero de Mesa* traduttore dell' *Iliade* di Omero, e dell' *Eneide* di Virgilio impressa nel 1615, ed anche dell' *Ecloghe*, e della *Georgica* pubblicate nel 1618 insieme colle proprie Ri-

me, e colla nominata tragedia. Reca però maraviglia che un ingegno così esercitato, e che oltreacciò pregiavasi di avere per ben cinque anni frequentato, ed ascoltato in Italia Torquato Tasso, avesse scritta una tragedia sì cattiva, seguendo il sistema erroneo de' compatriotti, anzi che l' esempio degli antichi e di Torquato. Il suo Pompeo comparisce in Lesbo, passa in Farsaglia, s' imbarca, ritorna a Lesbo, e va a morire in Egitto.

Forse dopo l' *Elisa Dido* del *Virues* non possiamo contare altre tragedie del XVII secolo, che la traduzione delle *Troadi* di Seneca fatta da *Giuseppe Antonio Gonzalez de Salas* che s' impresse nel 1633, ma in essa quasi sempre egli superò l' originale in gonfiezza, come pure l'*Hercules Furente y Oeteo* di *Francesco Lopez de Zarate* pubblicata con altre opere nel 1651, nella quale si nota qualche squarcio sublime. Ma nè queste nè quelle del *Virues* sono mai state rappresentate

 ne'

ne' teatri di Madrid negli anni che io vi dimorai.

Tale è la storia del Teatro Spagnuolo fino alla fine del passato secolo da me con pazienza e fede compilata senza averne trovato esempio (*a*). Varie cose ne trattarono i lodati *Montiano*, *Luzan*, *Nasarre*, l'*Antonio*, le cui lodi o invettive non volli adottare senza averle pesate con imparzialità. Sopratutto ho atteso a schivare le loro inutili decisioni generali. E che giovano

(a) L'abbate *Lampillas* travedendo o volendo far travedere citò una sognata *Storia teatrale delle antiche nazioni e della spagnuola* composta da *Agostin de Roxas*. Essa altra cosa non era che certi dialoghi intitolati *Viage entretenido*, dove si trattava *del mestiere e della vita laboriosissima de' commedianti Spagnuoli*. Può di ciò vedersi *Nicolàs Antonio*, ed il mio *Discorso Storico-critico*. *Lampillas* dunque raccoglieva qualche notizia per lo più falsa da alcun *Huerta* di Madrid sulla letteratura teatrale spagnuola e sull' opera del nominato Roxas; e quindi convien dire o che fu imposturato egli stesso, o che volle imposturare.

no esse quando non sono verificate su i medesimi drammi? Io ne ho scelti ed esaminati i migliori, ed ho potuto su di essi particolareggiare, ed accennarne con fondamento i difetti assai noti, e le bellezze, delle quali non ancora si erano avvisati i nazionali di far diligente inchiesta. Possa questo mio lavoro inspirar loro il disegno di fare una collezione di favole sceniche spagnuole scelta e ragionata, mille volte promessa, e mai non intrapresa! Possa facilitarne l' esecuzione questa mia storia! Allora gli Spagnuoli che mostrano già molti progressi fatti nelle scienze, e nelle arti, vedranno a tutta luce le loro forze, e le debolezze teatrali, e si volgeranno a calcare miglior sentiero. Allora si avvedranno, che tralle potenti cagioni che vi ostano, son da noverarsi gli scritti de' *Lampillas*, dei *Garcia de la Huerta*, e di altri simili tagliacantoni letterarii, ed infedeli adulatori di se stessi, e de i difetti del teatro nazionale. Allora (o che io m' inganno) da scrittore

 an-

antispagnuolo qual mi vollero dipingere, sarò tenuto per uno de' benemeriti di una nazione, di cui non meno nel *Discorso* sopra le sviste del *Lampillas*, che nell' *Orazione funebre* per Carlo III recitata ed impressa nell' aprile del 1789, ed altre volte reimpressa, abbozzai un sincero elogio dettato dalla verità a me sempre cara, e non già dalle sordide speranze, o da bassezze lusinghiere.

CA-

CAPO II

Tragedie latine d' oltramonti, Tragici Olandesi, e Teatro Alemanno.

PRima di accennar qual fosse lo stato degli spettacoli scenici del secolo XVII in Alemagna, si vuol mentovare qualche sacra tragedia latina di alcun letterato di nome sparsa quà e là oltre le Alpi e i Pirenei. *Giorgio Bucanano* compose il *Jefte* ed il *Batista* impresse in Londra l' anno 1628, nelle quali sostenne i personaggi principali con molta dignità nel Collegio di Guyenne il celebre *Michele Montagna*. *Daniele Einsio* pubblicò la tragedia degl' *Innocenti*. *Ugone Grozio*, cui si dee una dotta collezione di frammenti di antichi tragici, scrisse il *Giuseppe*, o *Sofamponea*, ed il *Cristo paziente* stampate nel 1648 in Amsterdam.

Quanto ai componimenti nel nativo idio-

idioma, benchè in Olanda altro non sia stata la commedia che una farsa grossolana piena di stranezze e scurrilità indecenti, pur si trova qualche tragedia da mentovarsi. *Vondel* si distinse fra' suoi con alcune tragedie al pari di *Corneille* e *Shakespear*, benchè a questi di molto inferiore. La lunghezza delle scene, le stravaganze e le irregolarità che vi si osservano, non lasciano risplendere abbastanza qualche pensiero nobile che in esse si rinviene. Il suo *Palamedè* ebbe molta voga, perchè la morte di questo Greco si applicava a quella di *Olden-Barnevelt* gran Pensionario della Repubblica. I *Fratelli* o i *Gabaoniti* riscosse maggiore applauso, e si tradusse anche in tedesco. *Antonide Van del Does* scrisse pure una tragedia sulla *Conquista della Cina*, benchè di poco felice riuscita. Venghiamo al Teatro Alemanno.

A quel tempo comparve in Alemagna un ingegno elevato che sulle orme del Petrarca mostrò a' suoi la buona poe-

poesia, e traducendo alcun dramma greco, latino ed italiano aprì il sentiero della vera drammatica sino a lui colà sconosciuta. Fu questi *Martino Opitz* di Boberfeld nato nel 1597 e morto nel 1639. Mentre nel 1625 *Pietro Corneille* produceva in Francia il suo primo componimento scenico, *Opitz* trasportò in tedesco le *Troadi* di Seneca. Tradusse poi nel 1627 la *Dafne* del Rinuccini, nel 1633 imitò un' altra opera italiana intitolata *Giuditta*, e nel 1636 tradusse l' *Antigone* di Sofocle corredandola di dotte note. I signori *Juncker* e *Lieubault* nella dissertazione premessa al *Teatro Alemanno* uscito in Parigi nel 1772, affermarono parimente che *Opitz* imitò la sua *Giuditta* da un' opera italiana. Anche l' abate *Arnaud* nel *Giornale Straniero* parlando di un dramma di *Weiss* nel 1760 asserì che *Opitz* non scrisse componimento veruno scenico tratto dal proprio fondo. Intanto l' abate Aurelio Giorgi-Bertòla es-olivetano nel capo III dell' *Idea della Poe*-

sia Alemanna sostenne che nella *Giuditta Opitz* mostrò di saper *caminare con egregia riuscita anche fuori delle tracce altrui*. Egli però non ne addusse documento veruno, e non si diede la pena di rilevare la differenza della Giuditta alemanna dall' italiana. Così la sua fu semplice gratuita asserzione, che ci lasciò nella nostra opinione sostenuta da' signori *Juncker*, *Lieubault* ed *Arnaud*. Certo è non pertanto che i mentovati componimenti di *Opitz* scritti con eleganza superiore a quanto erasi in quelle contrade prima di lui prodotto, bastarono ad additar la via, ma non a perfezionar la bell' opera di stabilirvi il vero gusto, e forse la morte che lo rapì di soli quarantadue anni del suo vivere, ne impedì il pieno trionfo.

Lo secondarono con debolezza alcuni scrittori; ma in vece di tener dietro alla luce permanente de' buoni esemplari imitati da *Opitz*, essi corsero appresso ad uno splendore efimero che gli abbacinò e fè loro perdere le trac-

tracce del buon sentiero. *Andrea Grifio* corrotto dallo spirito secentista dal 1650 al 1665 pubblicò l' *Arminio*, *Cardenio e Celinda*, *Caterina di Georgia*, la *Morte di Papiniano*, e *Carlo Stuardo*, tragedie, di più *Santa Felicità* tratta da una tragedia latina di *Niccolò Causin*, i *Gabaoniti* tradotta dalla tragedia indicata del *Vondel*, la *Balia* versione della commedia italiana di Girolamo Razzi, il *Pastore stravagante* trasportata da un' altra commedia francese di Giovanni *de la Lande*; e finalmente due proprie commedie gli *Assurdi Comici*, e l' *Uffiziale tagliacantone*, come ancora due opere *Piasto* e *Majuma*.

Danièle Gasparo di Lohenstein giunse all' accesso del mal gusto imitando con maggior caricatura il Marini. Compose cinque tragedie, *Epicari*, ed *Agrippa* pubblicate nel 1665, *Ibraim* nel 1673, *Sofonisba* e *Cleopatra* nel 1682, le quali presentano di quando in quando in mezzo alle mostruosità qualche lampo d' ingegno.

Uno

Uno de' più noti imitatori di *Lohenstein* fu *Giovanni Halleman*, il quale dal 1660 al 1763 compose sei tragedie, *Marianna*, l' *Amor celeste*, il *Teatro della Fortuna*, la *Tenerezza paterna*, la *Vendetta divina*, la *Vendetta astuta*; in oltre la *Virtù trionfante* commedia, l' *Amore ingegnoso* pastorale e l' *Innocenza moribonda* opera. Ma *Hallemann* con pari gonfiezza, e co' medesimi difetti del suo modello vide i proprii drammi più lungo tempo applauditi e rappresentati.

Per far argine alle stravaganze de' nominati scrittori, *Cristiano Weisse* rettore del Collegio di Zittau precipitò nel basso e nel triviale. Le sue favole comiche e tragiche si rappresentarono da' collegiali dal 1677 in poi. Tutto congiurava a tener lontano dall' Alemagna il buon gusto teatrale. Quindi avvenne che i commedianti per mendicare ascoltatori ricorsero a i *Gran Drammi Politici ed Eroici* tragedie grossolane condite dalle buffonerie di *Han Wourst*, che vuol dire Giovan-

ni

ni Bodino o Salciccia, e corrisponde all' *Arlecchino* italiano e al *Grazioso* spagnuolo.

Adunque con giusta ragione il coronato filosofo di *Sans-souci* parlando dello stato delle arti del Brandeburgo al finir del secolo XVII ed al cominciar del XVIII ebbe a dire (*a*): Gli spettacoli alemanni erano allora poco degni d' esser veduti. Ciò che da noi chiamasi tragedia, era un misto mostruoso di gonfiezze insieme e di bassezze buffonesche ignorando i nostri autori le più comunali regole del teatro. La commedia era ancor più deplorabile, altro non essendo che una farsa grossolana ristucchevole per chiunque abbia fior di gusto, di buon costume e di politezza. La regina Sofia Carlotta tratteneva in Berlino l' opera italiana, il cui compositore era il celebre Bononcini; e da quel tempo cominciammo a con-

(a) Nel tomo II delle *Memorie di Brandeburgo su i costumi, l' industria ec.*

a contare qualche buon musico nazionale. Erasi in corte introdotta una compagnia comica francese che rappresentava i componimenti di *Moliere*, di *Cornelio* ecc. "

Ed in fatti dopo la *Dafne* di *Opitz*, e l' *Elena* e *Paride* rappresentata in Dresda nel 1650, s' itrodusse fra' Tedeschi il gusto dell' opera, ed ogni principe dell' Imperio Germanico volle avere una sala d' opera musicale. Una se n' eresse anche in Amburgo. Pensarono poi a formarsi un' opera nazionale, ma sia per debolezza di coloro che l' intrapresero, ovvero sia per l' indole dell' idioma, essi riuscirono così infelicemente, che atterriti dalle critiche tralasciarono di più comporre opere in lingua tedesca. Così l' opera italiana e la commedia francese furono i soli spettacoli ammessi nelle corti de' principi Alemanni.

CA-

CAPO III

Teatro Inglese.

UNa potente convulsione nel cominciar del secolo XVII giva agitando gli umori del corpo Britannico sempre disposti a ribellarsi, e minacciava un prossimo sconvolgimento nella costituzione. La corte moveva diverse molle per allargare i confini della prerogativa reale, ed i parlamentarii pieni di grandi idee di libertà e di uguaglianza presbiteriana, ambivano di annientarla. Crebbe il male in guisa che si vide con orrore un buon re sentenziato da' rei vassalli passar dal trono al palco, e lo stato che soffrir non volle nel re legittimo una soverchia autorità, si trovò effettivamente schiavo sotto gli speciosi nomi di *repubblica* e di *protezione*. Cromwel cassò con insolenza il parlamento, e ne convocò un altro composto de' suoi parziali scelti fra il popolaccio, detto per derisione

il

il parlamento di *barebone*, cioè osso spolpato. Tra gli atti di tal parlamento trovansi dichiarati inutili e d'istituzione pagana le scienze e le università dove s' insegnavano.

Quanto al teatro la nazione sin dal regno di Carlo I avea cominciata una guerra letteraria che durò dieci o dodici anni, altri sostenendo gli spettacoli scenici, altri contro di essi scagliandosi. I Puritani volevano estirparli. *Pryne* gli perseguitò col suo *Histriomastix*, mettendo alla vista le mostruosità e le indecenze de' teatri inglesi. Queste contese e la grande rivoluzione avvenuta nella costituzione dello stato, impedirono il progresso della drammatica sino al ritorno di Carlo II. Fiorì qualche scrittore nelle intermissioni delle pubbliche turbolenze.

Beniamino Johnson nato verso il 1575 e morto nel 1673, occupò il posto di poeta regio, benchè per qualche tempo avesse esercitato il mestiere di muratore. Il genio che l' inclinava allo studio ed alla poesia, gli tolse

se di mano la cazzuola, e lo trasportò al teatro colla protezione di *Shakespear*. Scrisse tragedie e commedie; e tra le prime si tennero in gran pregio la *Caduta di Sejano* rappresentata nel 1601, e la *Congiura di Catilina* pubblicata nel 1608; e tralle commedie si ammirarono il *Chimista* e la *Volpe*. *Ogni uomo ha il suo carattere* può dirsi che sia piuttosto una raccolta di ritratti che una commedia ben tessuta. Vi si trova fra gli altri dipinto un geloso che non vuol parerlo. *Johnson* riuscì più nelle commedie, a segno che si ebbe pel più eccellente comico dell' Inghilterra. Nelle tragedie nè osservò le regole del verisimile nè si guardò dalla comica mescolanza. Egli a differenza del di lui protettore aveva una profonda conoscenza degli antichi, e gli copiava con molta franchezza, il che si osserva nel *Sejano* e nel *Catilina*; ma secondò il carattere degli spettatori, e trascurò l' esattezza degli antichi, contento (come disse nella prefazione del *Sejano*) di ri-

spettar la verità della storia, la dignità de' personaggi, la gravità dello stile e la forza de' sentimenti. Egli non meno del *Shakespear* scrisse molti drammi poco degni de' suoi talenti; con questa differenza che a *Shakespear* anche nelle cattive composizioni scappano fuori certi tratti inimitabili; ma *Johnson* dove cade, non mostra traccia veruna di sapere o d' ingegno.

Guglielmo d' Avenant successore di *Ben Johonson* coltivò parimente la poesia tragica; ma essendosi ricoverato in Francia, dove osservò lo spettacolo dell' opera in musica, volle introdurla nel teatro nazionale. A tal genere appartiene la *Circè* componimento del di lui figliuolo per nome *Carlo*. *Giacomo Shirly* cattolico scrisse più di un dramma. Lo storico *Guglielmo Abington* pubblicò una tragicommedia. Il famoso *Milton* diede al teatro *Licida* ed il *Sansone Agonista* che non uscì alla luce prima del 1671, e che poi si convertì in oratorio musicale con qualche cambiamento. Prima però verso

il 1634 avea egli composta la famosa *Maschera*, intitolata *Comus*, produzione bizzarra che a guisa dell' opera dava luogo in un tempo al ballo ed al canto, di cui parla Paolo Rolli nella *Vita di Milton*, esponendone l' argomento, e commendandone la sublimità, di che non ci fa dubitare la vastità del suo ingegno. È però strana cosa che egli avesse voluto accozzare in un sol componimento personaggi allegorici, Angeli, Najadi, Bacco, Giove, Eufrosine, in somma le divine e le umane cose, la religione cristiana ed il gentilesmo, la sublimità e la bassezza.

Dal 1660 nella corte brillante di Carlo II amante della poesia e de' piaceri cominciarono gli spettacoli teatrali a coltivarsi con novello ardore. Illustrò allora le scene inglesi l' eccellente attore ed autore tragico e comico *Tommaso Otwai* morto nel 1685 d' anni trentaquattro. Passano per le migliori sue tragedie *Venezia salvata* e l' *Orfana*. Nella prima però i caratteri più

importanti sono alcuni ribelli e traditori, i quali fanno vedere le più belle qualità per affrettare la ruina del loro paese, là dove nell' imprenderne la difesa gli avrebbero fatti ammirare come grandi nomini. Raccontasi che la famosa attrice madamigella *Barry* rappresentando la parte di Monima non mai pronunziava senza piangere queste parole, *ah povero Castalio!* Tutti in effetto riconoscono in *Otwai* un' arte sopraffina di esprimere le passioni nella tragedia, e dipingerle con tutta naturalezza, e sovente di eccitare la più viva commozione. Il credito di lui pareggiò quello di *Shakespear*; e gl' Inglesi vollero in questo ravvisare un *Cornelio* per la sublimità, ed in *Otwai* un *Racine* credendo di vedere in lui pari tenerezza ed eleganza, *titoli*, come pur dice l' abate *Andres*, *dispensati con troppa prodigalità*. *Voltaire* confrontò alcuni passi della mentovata tragedia l' *Orfana* con quelli del *Mitridate* del *Racine*, e ne mostrò la gran distanza svantaggiosa all' Inglese.

Riu-

Riuscì *Otwai* più nel tragico che nel comico; ma non fu meno irregolare degli spagnuoli nell' uno e nell' altro genere, e non meno di loro gli confuse.

Anche *Giovanni Dryden* nato di una famiglia cospicua nel 1631, il quale divenne cattolico sotto Giacomo II, e morì nel 1701, ebbe il titolo di *Racine dell' Inghilterra* senza meritarlo meglio di *Otwai*. Il mentovato *Andres* a somiglianza del *Voltaire*, ha confrontate alcune scene della *Giovane Reina* del *Dryden* con altre simili della *Fedra* del *Racine*. E l' istesso *Voltaire* paragonò alcune tenerezze vere e decenti del *Racine* colle iperboli rettoriche e colle indecenze che si osservano nella *Cleopatra* del *Dryden* (*a*). Quanto a me *Dryden* sembrami più simile a *Lope de Vega* tanto per la varietà, la copia e l' irregolarità de' componimenti, quanto per avere al pari di *Lope* ben compresa la delicatez-

(a) Vedi la sua seconda epistola a *Fakener*.

za dell' arte senza seguirla. E sebbene egli ceda di gran lunga al poeta spagnuolo per fecondità, non per questo diventa minore ne' punti additati la loro rassomiglianza. Egli meritò gli elogii del celebre *Alessandro Pope*. *Voltaire* affermò ancora che *Dryden* autore più fecondo che giudizioso avrebbe goduto di un credito senza eccezione scrivendo la decima parte delle opere che lasciò, e se le avesse scritte (poteva aggiugnere) più a seconda dell' arte che non ignorava, che del gusto del suo paese che volle secondare. Niuno certamente meglio del *Dryden* comprese allora tutta la delicatezza della drammatica, e niuno la neglesse più di lui. Scrisse commedie e tragedie ed anche una specie di opera intitolata la *Caduta dell' Uomo*, nella quale pose in azione il *Paradiso perduto*.

Il traduttore di Giovenale *Tommaso Shadwell* morto nel 1693 compose pel teatro comico dopo di aver letto *Moliere*. Il di lui *Avaro* è una traduzione libera e ampliata dell' *Avaro* francе-

cese, in cui *Shadwell* non trovava azione sufficiente per le scene inglesi. Egli volle distenderla con fatti e personaggi episodici, e la rendette meno rapida, e ne fe sparire l'unità. *Moliere* (egli scriveva millantandosi) nulla ha perduto passando per le mie mani. Ma i lineamenti forti e grossolani del suo *Goldingam* accozzati colla finezza de' tratti d'*Arpagon* formano veramente una dipintura assai men bella della francese, e men naturale di quella di *don Marcos Gil* dello spagnuolo *La-Hos*. L'azione dell'*Avaro* inglese passa in Londra, ma in luoghi diversi. Secondo il gusto della nazione *Shadwell* introduce meretrici, ruffiani, dissoluti; e nell'imitarli la sfacciatezza è posta in tutto il suo lume. La satira e l'oscenità sono le note caratteristiche de' poeti comici inglesi.

Le commedie più graziose di tutto il teatro inglese, per avviso del *Voltaire*, sono quelle che scrisse il cavaliere *Van-Broug* architetto grossolano, e poeta comico delicato morto nel 1704.

Egli non meno che *Congreve* voltero opporsi, ma con poca riuscita al *Collier*, che nel 1698 produsse contro il teatro inglese il suo *Quadro dell' empietà, e dell' irreligione*.

Ma il celebre *Wycherley* sì caro alla duchessa di Cleveland favorita del re, e marito della contessa di Drogheda, il quale morì l' anno 1715, fu senza contrasto il miglior comico di quel tempo nell' Inghilterra. Uomo d' ingegno, osservator sagace, e spiritoso dipintore, ritrasse al naturale i costumi di quella corte, copiandone le ridicolezze e le bassezze con forti colori. Le sue commedie hanno invenzione, interesse, e stile proprio per la commedia. Sono ancor regolari, e se la scena non è rigorosamente stabile, si circoscrive ne' luoghi della città di Londra. È da notarsi, che a' suoi dì già sulle scene inglesi si satireggiavano i nobili e i titolati. Nell' atto II della sua *Donna di Contado* così favella un nobile sciocco che ha timore delle sferzate comiche: " Si contenta-

vano prima gli autori drammatici di trarre i loro personaggi ridicoli dal ceto de' servi; ma questi baroncelli oggidì cercano i loro buffoni fra' gentiluomini e cavalieri; di modo che io da sei anni vò differendo di prenderne il titolo per timore di esser posto in iscena, e di farvi una figura ridicola". Seguendo l' indole della commedia inglese, le pitture del *Wycherley* sono forti, oscene, e satiriche. Nell' atto V della medesima commedia un cavaliere dissoluto dice a una dama: " Grande era in me l' appetito delle vostre bellezze, ma grande altresì il timore che mi cagionava la vostra riputazione. La nostra riputazione (ripiglia *Milèdy*)? Dovevate anzi pensare che noi altre donne al pari degli uomini ci serviamo di questa maschera per ingannare il pubblico. La nostra virtù, amico, è come la buona fede di un politico, la promessa di un quakero, il giuramento di un giocatore, e la parola e l' onore de' grandi". Questa commedia è ben condotta; ma il

il suo argomento che consiste in un cavaliere dissoluto, che per ingannare i mariti di Londra fa correr voce di essere stato in una malattia fatto eunuco da' cerusici; i di lui progressi con tal salvocondotto; *Lady Fidget* che nell' atto IV esce fuori col catino di porcellana guadagnato; le azioni e i discorsi dell' atto V: tutto ciò, dico, convince che la commedia inglese punto non cede in oscenità alla greca commedia antica, e talvolta la sorpassa. Per la qual cosa non ebbe torto il signor di *Voltaire* in asserire, che questa singolare e troppo ardita commedia tratta dalla *Scuola delle Donne di Moliere*, se volete non è scuola di buoni costumi, ma sì bene di spirito e di buon comico. Le altre commedie di *Wycheley* più pregiate, sono l' *Amore in un bosco* rappresentata in Londra nel 1627, il *Gentiluomo maestro di ballo*, e l' *Uomo franco* tradotta e imitata dal *Voltaire* nella *Prude* o *Gardeuse de cassette*. Il carattere dell' Uomo franco rassomiglia al *Misantropo* del *Molie-*

liere, cui però cede in finezza e decenza, benchè lo superi in movimento e interesse. A questa commedia chiamata in inglese *Plain Dealer* molto dovette l'autore. Giacomo II uscendo soddisfatto dalla ripetizione di questo dramma composto sotto Carlo II, richiese di colui che l'avea scritto; ed intendendo che da sette anni si trovava in carcere per non aver modo di soddisfare i suoi creditori, spontaneamente ordinò che si liberasse, se ne pagassero i debiti, e si provvedesse con una pensione alla di lui sussistenza. Bello e consolante esempio se non fosse così raro.

I soprallodati comici inglesi, parlando in generale, non mancano nè d'invenzione, nè di fantasia, nè di forza, nè di calore, nè di piacevolezza. Si desidera però in essi scelta e venustà, e la decenza richiesta nella dipintura de' costumi, per cui Terenzio tanto sovrasta a' suoi posteri, l'unità di disegno nel tutto, e la verità, l'esattezza, e la precisione nelle parti: un motteggiar

giar lepido e salso, pungente ma urbano alla maniera di Menandro che ammiriamo in Ludovico Ariosto: le grazie e le pennellate franche di Nicola Machiavelli che subito caratterizzano il ritratto: la vivacità ed il brio comico di Agostino Moreto: finalmente il gusto, l' amenità, e l' inarrivabile delicatezza nel ritrarre al vivo i caratteri e le ridicolezze correnti che danno al *Molière* il principato tra i comici antichi e moderni.

Ma vediamo in quale stato questo gran comico trovò in Francia la commedia, ed in quale la tragedia il maggior Cornelio.

CAPO IV

Teatro Francese prima della Medea *di P. Corneille*.

OSserviamo lo stato del Teatro francese prima della *Medea* di *Pietro Cornelio*.

Lontana dall' arte di ritrarre al vivo, e con leggiadria la natura, di rappresentar sagacemente la vita civile, di dar con delicatezza la caccia al vizio, e al ridicolo, di toccar il punto vero del grandioso, e del sublime, per non picciolo tratto del secolo XVII si mantenne in Francia la scena sul sistema delle favole di *Hardy*. Tragedie languide e basse, commedie grossolane e buffonesche, tragicommedie informi, oscene, stravaganti, comparivano in prodigiosa copia sino al 1640 su quel teatro che indi a poco doveva risonar de' nomi illustri di *Cornelio*, *Racine* e *Moliere*.

Gio-

Giovanni Mairet, *Rotrou*, *Ryer* componevano favole poco vivaci, e poco decenti. Il teatro inglese ove l'oscenità trionfa, non ha scena piggiore di quella di Panfilo e Nisa della *Celiana* di *Rotrou*, e la sua *Crisanta* rappresenta una deflorazione. Nella stessa *Sofonisba Mairet* incorse nella taccia di mettere alla vista le troppe dimestichezze degli amanti. *Ryer* compose una tragedia di *Lucrezia* senza avvertire a qual segno sia indecente sulla scene simile argomento.

Quanto alle regole sino al 1640 si disputava ancora se dovessero per sempre rigettarsi. Lo stesso *Pietro Corneille* nel 1634 nella prefazione alla *Vedova* diceva di non volere nè totalmente seguirle, nè tutta usare la libertà del teatro francese. Un certo *Dorval* nel 1636 le metteva affatto in ridicolo. Contuttociò *Lope de Vega* morto nel 1635, per aver egli calpestata ogni regola mostrava di temer la censura non meno dell' Italia che della Francia, la quale nel di lui fiorire ava-

veva un teatro tanto sregolato quanto l'Alemanno ed il Cinese, e di gran lunga inferiore a quel di *Lope* per invenzione e per ingegno e per vivacità.

Se vogliamo dunque risalir sino a i primi tentativi drammatici de' Provenzali, il gusto e la ragione e l'esempio degl' antichi e dell' Italia quasi per questo secolo e mezzo lottarono contro la barbarie per discacciarla dalle scene francesi. Intanto uno scrittore di quelle contrade che volle anni sono filosofare a suo modo sulle nazioni, supponendo il teatro moderno, specialmente quello del suo paese, superiore all' antico, ne attribuisce l'effetto alla libertà delle donne, e da questa fa discendere la gran varietà de' caratteri. Passi la supposta totale superiorità del moderno sull'antico; ma in Francia nella lunga riferita o provata barbarie teatrale perchè nulla giovò la libertà donnesca? perchè non somministrò copia e varietà di caratteri? perchè poi un medesimo principio produsse in diversi paesi diversi effetti, facendo nascere in

Ita-

Italia un teatro ingegnoso e regolare, in Ispagna sregolato e vivace, in Francia basso, languido, stravagante ed osceno? Nè anche vero parmi che il libero conversar delle donne somministri copia di caratteri differenti. Gli uomini quanto più si associano, tanto più s'imitano, e si rassomigliano ne' costumi e nelle maniere. Colui pretese da un giudizio incerto ricavare effetti che altrove riconoscono una sorgente sicura.

Prima però che *Corneille* si avvedesse delle proprie forze nel genere tragico, e che comprendesse quanto la regolarità contribuisca all' accrescimento dell' istruzione e del diletto col partorir l' illusione, l' anzinominato Giovanni Mairet fece utilissimi passi nelle sue contrade. Nato in Besanzone nel gennajo del 1686, dotato d' ingegno e di sagacità, e studiando i tragici Italiani, si attenne alle regole prescritte dal verisimile quasi in tutto ciò, che compose. Lasciando di favellare delle sue prime tragicommedie la *Criseide*, e la Sil-

Silvia, e la *Silvanira*, ossia la *Morta viva*, egli sulle tracce del Trissino produsse la sua *Sofonisba*, e benchè nell'imitarlo variasse la condotta della propria favola, osservò non pertanto le tre unità (*a*), ed il popolo nella rappresentazione seguitane nel 1609, ad onta dei difetti che vi notò e della debolezza dello stile, ne sentì il merito e l'applaudì. Nè dopo che lo stesso *Pietro Corneille* ebbe tratatto quest'argomento, il pubblico si dilettò meno della *Sofonisba* del *Mairet* (*b*). Av-

(a) Il sig. di *Voltaire* ciò negò in un luogo delle sue opere e lo confessò in un altro con queste parole: *Mairet fut le prèmier, qui en imitant la Sophonisbe du Trissino introduisit la règle des trois unites*. Prima dunque che *Cornelio* imitasse gli Spagnuoli, *Mairet* avea imitati gl'Italiani con vantaggio. Quante volte la storia ci ha prestate le armi per convincere di falsità l'asserzione di m. *Linguet*!

(b) *La Sofonisba di Cornelio* (disse ottimamente il Conte Pietro da Calepio) *per essere feroce e non sentire alcuno affetto pel marito abbandonato, si rende meno atta a farsi compatire.*

Avvenne in fatti che mentre rappresentavasi quella di *Cornelio* molti spettatori correvano alla *Sofonisba* di *Mairet*, e dopo lo spazio di trenta anni in cui si andò tratto tratto ripetendo sul teatro francese, si manteneva ancora. Scorgesi il giudizio di *Mairet* nelle alterazioni che fece alla storia di quella regina, mentre anticipò la morte di Siface in battaglia, per evitar che ella si vedesse con due mariti vivi, e per destar compassione, alla morte di Sofonisba aggiunse quella di Massinissa, che secondo la storia visse sino all' estrema vecchiezza. Tralle situazioni che nella *Sofonisba* del *Mairet* il generoso *Pietro Cornelio* notò come inimitabili, novera il contrasto di Scipione e Massinissa e la disperazione di questo principe. Contuttociò lo stile di *Giovanni Mairet* rimane di molto inferiore

re. La Sofonisba di *Mairet* piacque in Francia molto più, perciocchè da lui le fu imposto un costume più naturale e più dolce.

re alla sublimità di quello di *Cornelio*, e l' impudicizia che Siface rimprovera alla moglie, e gli artificii ch' ella adopera per ingannarlo, offendono la decenza e la gravità tragica. *Mairet* compose ancora altre due tragedie non molto inferiori alla *Sofonisba*, le quali si rappresentarono nel 1630, la *Cleopatra* favola ben condotta, ed il *Grande ultimo Solimano* regolare ed interessante, in cui l' autore afferma di essersi prefisso di vestire alla francese il *Solimano* del conte Prospero Bonarelli.

Rotrou dopo della *Sofonisba* di *Mairet* pubblicò il *Venceslao*, che la superò per lo stile; ed il *Voltaire* ne comendò la prima scena, e quasi tutto l' atto quarto. *L' Antigone* dello stesso vien censurata dagl' intelligenti per non aver saputo l' autore condurre sino al fine il suo assunto senza indurre verso la metà dell' azione principale una peripezia di un' altra azione differente.

Scudery si segnalò ancora con qualche dramma bene accolto. Ma lo sti-

le che solo preserva i componimenti dall' obblio, ed il sublime tragico che eleva gli animi e concilia l' attenzione, attendevano un ingegno raro che giva disviluppandosi.

Pria però che di lui si parli diamo uno sguardo allo stato de' teatri francesi del tempo di *Giovanni Mairet* e di *Rotrou* e di *Scudery*, accennando una parte di ciò che ne disse ne' suoi *Dialoghi* m. *Perrault*. Essi non erano lontani dalla struttura e dalle decorazioni del teatro de'ballerini da corda della Fiera di san-Germano. Le favole si rappresentavano all' aria aperta e senza lumi, i quali s' introdussero più tardi. La scena si adornava di tapezzerie, per le aperture delle quali entravano ed uscivano gli attori; appunto come avveniva per *las cortinas* del teatro di Madrid. L' illuminazione fecesi poscia con placche di latta appiccate alle tapezzerie; e perchè la luce percoteva di fianco ed alle spalle i personaggi e gli mostrava adombrati e neri, sostituirono a tali placche alcune lumie-

miere o lampadari ciascuna di quattro candele poste davanti al teatro, le quali con corde visibili si abbassavano allorchè un uomo per ismoccolarle saltava fuori a bella posta. La musica consisteva in un flauto, un tamburo, e talvolta due violini sonati alla peggio.

CAPO V

Teatro Tragico Francese nel XVII secolo.

Pietro Cornelio nato in Roano nel 1606 il quale sin dal 1625 colla sua *Melite* cominciò a prendere superiorità su i contemporanei, e le cui sette commedie prime, benchè sì difettose, promettevano un ingegno non volgare che giva formandosi: prese in prima a purgar la scena nazionale dalle indecenze, indi ad ammettere la contrastata regolarità, e a cercar la nobiltà nello stile co' precetti e col proprio esempio. Il primo saggio che fe delle sue forze nel tragico, fu la *Medea*.

Egli amava con predilezione Lucano e Seneca, e nelle di loro opere attinse non meno l' amor del sublime che l' impeto e la foga che il trasportava al pari de' suoi modelli nell' enfatico e nell' ampolloso. Il sublime *Moi* di tal tragedia tirò verso *Cornelio* gli sguardi della Francia, ed oscurò i drammi tutti de' contemporanei.

Appresso ad impulso di certo m. Chalons segretario della regina Maria Medici ritirato in Roano, diessi a leggere le commedie spagnuole, e colpito dall' argomento del *Cid* di *Guglielmo di Castro* uno de' mediocri drammatici della Spagna, ne formò una tragedia. Non fu questa la prima nè di *Cornelio*, perchè la *Medea* l' avea preceduta, nè del moderno teatro, come affermò l' esgesuita *Andres* (a), per-

(a) Vedasi il tomo III della di lui opera *sopra ogni letteratura*. La storia ci obbliga tratto tratto a discostarci da questo valoroso esgesuita che per tanti altri pregi merita la nostra stima.

perchè la *Sofonisba* fu la prima in Francia nel decimosettimo secolo, come pure era stato un secolo prima in Italia. Ben fu però la tragedia del *Cid* la più fortunata, e quella onde l'autore divenne l'oggetto dell'ammirazione e dell'invidia. Tutta l'azione appartiene alla commedia spagnuola, e da questa principalmente si trasse la scena, in cui nel tempo stesso implorano dal sovrano Chimene giustizia, ed il padre di Rodrigo pietà; e l'altra di Rodrigo e Chimene, quando parlando questa con Elvira, l'amante si tiene indisparte ad ascoltare, quella altresì del contrasto del dovere di figlia colla passione amorosa onde Chimene è tormentata, e della vendetta dell'ingiuria paterna coll'amore che ha per Chimene onde Rodrigo è posto in angustia. Vero è che *Cornelio* trasportando il fatto a Siviglia commise un anacronismo, mentre a tempo del Cid Siviglia trovavasi in potere de' Mori, e non de' Cristiani (che è il grande errore che nel *Cid* di *Corne-*

lio notò esultando colla solita insolenza *Vicente Garcia de la Hucrta*); vero è parimente che *Scudery* e l'Accademia Francese la censurano per varii difetti non senza fondamento, anche per aderire al cardinal di *Richelieu*, che volle deprimerla non avendo potuto farla passar per sua. Ma il *Cid* è uno de' felici frutti del genio che s' invidiano e si criticano più facilmente che non s' imitano.

La parte che il lodato cardinale ebbe a qualche componimento scenico, alcuni piani che ne distribuiva a *Desmaret*, *Boisrobert*, *Colletet* ed altri, i soccorsi che ne tiravano tanti letterati, la guerra stessa che egli faceva al *Cid*, ed i beneficii che in compenso versava sull'autore; tutto ciò, dico, contribuì a fomentare e a raffinare il gusto in Francia. Pietro Cornelio perseguitato e premiato per le critiche e per le largizioni, diede opera con ogni sforzo ad elevarsi sempre più su i drammatici di quel tempo. Egli impose silenzio agl' invidiosi e ai pedanti con le

tra-

tragedie gli *Orazii*, il *Cinna*, il *Poliuto*.

Nel maneggiare l'argomento degli *Orazii* prese *Corneille* scorta migliore, o che ne dovesse a dirittura la via all' *Orazia* di Pietro Aretino, o che vi s' incaminasse sull' imitazione che di questa tragedia italiana fatta ne avea venticinque anni dopo *Pietro de Laudun Degaliers*. L' artificiosa traccia dell' azione, la vivacità de' caratteri, la forza delle passioni episodiche rendono la tragedia degli *Orazii* di gran lunga superiore al *Cid*, e vincono anche pe' nominati pregi la lodata *Orazia* dell' Aretino. Così avesse il *Cornelio* seguito questo modello italiano nel punto di maggiore importanza, cioè nell' interessar l' uditorio a favore del vittorioso Orazio. Egli però attese a rendere più degne di compassione Sabina e Camilla, per la qual cosa, secondo il Conte di Calepio, i primi tre atti riescono appassionatissimi, e gli ultimi due freddi ed inutili. Si vorrebbe ancora ravvisare in que' primi Romani che prese

se a dipignere rassomiglianza minore co' più moderni cortigiani Francesi. Non pertanto l'elevatezza dell'anima del poeta si scorge in diversi tratti. In quel fiero decantato *qu'il mourut* del vecchio Orazio sfolgoreggia il sublime di tutto il suo lume. Chi non sente elevarsi e commuoversi a ciò che dice Orazio a Curiazio suo cognato,

> *Albe vous a nommè, je ne vous connois plus*;

ed alla risposta di Curiazio,

> *Je vous connois encore, et c'est ce qui me tue*.

E chi oggi ignora i rari pregi del *Cinna?* Ampio campo aprì il *Corneille* al moderno coturno col grande oggetto politico dell'abdicazione dell'Imperio nella scena in cui Augusto chiede su di ciò il parere di que' medesimi cortigiani che stanno congiurando contro di lui. Nella seduzione di Emilia, nella congiura di Cinna e nel perdono di Augusto, ci si presenta un saggio ingegnoso misto di grandi passioni private e di pubblici destini, in che

è po-

è posto il carattere della vera tragedia. La nobiltà ed il patetico che respirano le parole di Augusto nell'abboccamento con Cinna, formano un grande elogio dell'anima elevata di *Corneille*:

Tu t'en souviens, Cinna; tant d'heur et tant de gloire
Ne peuvent pas si tôt sortir de ta memoire.
Mai ce qu'on ne pourroit jamais s'imaginer,
Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner!

Queste memorande parole con quanto si contiene nell'indicata scena si trovano nel libro I cap. 9 *de Clementia* del filosofo Cordovese Anneo Seneca; ma pure è un tratto di gusto e d'ingegno l'averne ravvisata la bellezza e l'averla bene espressa. Confessiamo non pertanto che nè tragico timore nè compassione desta il pericolo del protagonista Cinna, che è un traditore senza causa, che al proprio dovere verso un sovrano e un benefattore

re contrappone la sola propria compiacenza per una donna. Nondimeno questo desiderato vero effetto della tragedia, che in tal favola in verun conto si produce, vien compensato dal nobile perdono di Augusto quanto meno atteso tanto più accetto. Il pubblico plauso e le belle lagrime del gran Condè rendettero ben memorabili i versi dell' ultima scena del Cinna (a):

Je suis maitre de moi comme de l'univers,
Je le suis, je veux l'être. O siècles, o memoires,
Conservèz à jamais ma dèrniere victoire . . . .

So-

(a) Riflettendo il *Voltaire* alle lagrime del principe *Condè* che alla prima rappresentazione del *Cinna*, trovandosi nell'età di venti anni, pianse ai detti di Augusto, osservò ottimamente: *C' ètaient là des larmes de hèros. Le grand Corneille faisant pleurer le grand Condè d' admiration, est une èpoque bien celebre dans l' histoire de l' esprit humain. . .*

Soyons amis, Cinna, c' est moi
qui t' en convie.

Queste parole manifestano certamente l' anima grande di chi le profferisce; ma il poeta stesso ne minora la grandezza in più maniere. In prima con fare che Augusto rimproveri a Cinna *son peu de merite*, e dicendogli, tu faresti pietà anche a chi invidia la tua fortuna, se io ti abbandonassi al tuo demerito. Il popolo potrebbe dirgli; passi che tu gli doni la vita; ma puoi tu divenire *amico* di un uomo dispregevole e privo di virtù? Per la qual cosa non ebbe torto quel Maresciallo *De la Fevillade*, che udendo quest' altre parole orgogliose esclamò: oimè! tu mi guasti il *soyons amis Cinna*. Si abbassa altresì il perdono di Augusto, perchè il poeta fa che Livia, personaggio affatto ozioso, sia quella che esorti Augusto ad esser clemente, togliendoli con ciò il merito di quel perdono magnanimo.

Il *Poliuto* è un' altra delle applaudite tragedie del *Corneille*. Benchè le

rap-

rappresentazioni de' martiri Cristiani sieno poco atte ad eccitar la tragica compassione, per essere la loro morte un vero trionfo che non lascia allo spettatore luogo a dolersi; pure il *Poliuto* pel carattere eroico del martire e per l' amore che egli ha per la sua sposa Paolina che egli sacrifica ai doveri della religione abbracciata, è una tragedia che tira tutta l' attenzione. Non meno teatrale è il colorito degli affetti episodici della virtuosa e sensibile Paolina e dell' appassionato e nobile Severo.

Pregiavasi il *Cornelio* di aver procurato di far sentire nel suo *Pompeo* e ne' pensieri e nelle frasi il genio di Lucano, e quindi di essersi elevato più che in altre sue tragedie. Ma gli ornamenti e le figure epiche e liriche, come niuno più ignora, riescono troppo impertinenti nella poesia teatrale. I critici giudiziosi riprendono nel *Pompeo* varie espressioni nella descrizione degli effetti della strage di Farsaglia e non pochi concetti affettati del racconto di Acoreo dell' ammazzamento di

Pom-

Pompeo e del presente fatto a Cesare della di lui testa. Pur vi si scorgono alcuni tratti sublimi che non debbono nascondersi alla gioventù. Tale a me sembra l' immagine contenuta in queste parole:

Il s' avance au trepas
Avec le même front qu' il donnoit des ètats.

Patetica e nobile è pur l' apostrofe di Cesare alla vista dell' urna delle ceneri di Pompeo:

Restes d' un demidieu, dont à peine je puis
Ègaler le gran nom, tout vainqueur que je suis.

Le altre tragedie reputate degne del gran *Cornelio* sono il *Nicomede*, il *Sertorio* e la *Rodogùna*. Quantunque il *Nicomede* non iscarseggi di difetti, nè sia un argomento che si elevi alla grandezza ed al terror tragico si pel viluppo che per la qualità de' caratteri di Prusia, di Arsinoe e di Flaminio; pure il cuor grande di Nicomede innamora, e porta la magnanimità a un pun-

punto assai luminoso. Nel *Sertorio* si prefisse di mostrare un modello di politica e di perizia militare, e vi si nota più di un tratto nobile, come questo,

Rome n' est plus dans Rome,
elle est toute où je suis,

che forse ebbe presente il Metastasio nel far dire a Catone,

Son Roma i fidi miei, Roma
son io.

Con predilezione amava il *Cornelio* la *Rodoguna* come la migliore delle sue favole; ed i critici francesi singolarmente ne pregiavano l' atto quinto. Ma l' eccessiva crudeltà di Cleopatra, che qual altra Medea trucida Seleuco suo figlio, e perseguita gli altri, fa fremere lo spettatore ed ispira indignazione.

Poco pregiarono i Francesi, e singolarmente il *Voltaire*, le altre di lui tragedie, *Eraclio*, *Pertarite*, *Teodora*, *Edipo*, *Berenice*, *Ottone*, *Sofonisba*, *Pulcheria*, *Agesilao*, *Sancio*, *Attila*, il *Vello d' oro*, tutte, malgrado di varie scene eccellenti, si reputarono mediocri, ed insieme colla

Me-

Medea caddero nel rappresentarsi, nè i posteri ne ristabilirono il credito; per la qual cosa poco parmi conducente al vantaggio delle gioventù particolareggiare su i loro difetti (*a*). Il *Cornelio* che dopo aver cessato di scrivere pel teatro, pure vi era stato di nuovo indotto, al fine da buon senno nel 1675 dopo la rappresentazione del *Surena*, che non fe scorno alla vigorosa vecchiezza di sì gran tragico, rinunziò alla poesia drammatica.

Questo padre e legislatore del teatro francese morto nel 1684 in Parigi, merita di studiarsi da chi voglia coltivar la tragica poesia." Non è così facile (disse di lui con verità *Giovanni Racine*) trovare un poeta che abbia posseduti tanti talenti, l'arte, la for-

(a) Chi ne bramasse qualche saggio, consulti l'edizione del teatro di Pietro Cornelio pubblicato colle osservazioni del *Voltaire*, ed anche l'eccellente *Paragone della Poesia tragica* del più volte lodato conte Pietro da Calepio.

za, il discernimento, l' ingegno". "Non sarà mai abbastanza ammirata (aggiugneva) la nobiltà, l' economia negli argomenti, la veemenza nelle passioni, la gràvità ne' sentimenti, la dignità e la prodigiosa varietà ne' caratteri". Dotato d' ingegno straordinario e soccorso dalla lettura degli antichi mostrò sulla scena la ragione accompagnata da tutta la pompa e da tutti gli ornamenti de' quali è capace la lingua francese. In tutti gli oggetti egli spande la propria sensibilità. Riscalda ed avviva la stessa politica, come fece specialmente nel *Sertorio* e nell' *Attila*. Con un tratto di pennello imprime in chi legge o ascolta la più sublime idea. *Palissot* ebbe ragione di così dire: " Per mezzo de' medesimi capi d' opera del *Cornelio* abbiamo noi imparato a conoscere l' esagerata mediocrità degli ultimi suoi drammi; e pure i più deboli di questi potrebbero passar per eccellenti oggi che ci troviamo sì bisognosi". Ingegno raro tutte in se raccolse le più rilevanti doti della poesia tragica; il te-

tenero, il patetico, il terribile, il grande, il sublime. Elevandosi all' eroismo più eccelso, solleva e tira seco gli animi tutti. Si è già detto ch' egli è un' aquila che s' innalza sopra le nubi mirando il sole senza prender cura de' baleni che si accendono e de' fulmini che strisciano per l' atmosfera,

Ma perchè la gioventù non creda che tutto nel suo stile sia oro puro, vuolsi avvertire ch' egli pur troppo pagò il tributo al mal gusto delle arguzie viziose che dominava sotto il regno di Luigi XIII e nel principio di quello di Luigi XIV. Troppo abbonda di dialoghi romanzeschi, di monologhi ristucchevoli e di pensieri che oltrepassando i giusti limiti del sublime, cadono nella durezza di certa popolarità ricercata e strana. Per avviso dello stesso suo compatriotto *Giambatista Rousseau* egli in vece di esprimere negli amanti il carattere dell' amore, ha in essi dipinto il proprio, trasformandoli per lo più in avvocati, in sofisti, in declamatori, e qualche volta in teolo-

gi. Ma il *Voltaire* che poche volte si mostrò indulgente verso il gran *Cornelio*, colse nel segno affermando che " il di lui ingegno tutto ha creato in Francia dove prima di lui niuno sapeva pensar con forza, ed esprimersi con nobiltà; appartenendo i suoi difetti al secolo in cui fiorì, e le bellezze unicamente al proprio ingegno ".

Nel medesimo anno 1666 quando si rappresentò l'*Agesilao* del *Cornelio*, comparve sulle scene l'*Alessandro* di *Giovanni Racine* nobile e giovane poeta, da cui cominciò una specie di tragedia quasi novella. Nelle tragedie del *Cornelio* grandeggia la virtù e l'eroismo vi si tratta con una sublimità che riscuote ammirazione; ma vi si accoppiano certi amori per lo più subalterni che riescono freddi e poco tragici. In quelle del *Racine* trionfa un amor tenero, semplice, vero, vivace, forse non sempre proprio per la grandezza del coturno perchè non sempre principale e furioso, ma sempre idoneo a commuovere. Il felice pennello del *Ra-*

cine con grazia e diligenza al vivo e maestrevolmente ritrae la delicatezza delle anime sensibili. La gioventù, e specialmente le donne pieghevoli alla tenerezza, poco intendono, e poco prendono interesse, p. e., nelle vedute politiche di un tiranno, nell' ambizione di un conquistatore, nel patriotismo eroico di un Romano o di un Greco. Ma subito prestano attenzione a ciò che rassomiglia a quel che sentono in se stesse; e vanno agevolmente seguitando il poeta nelle commozioni che disviluppa, e ne favellano con vivacità e conoscimento. Qual giovinetta posta nelle circostanze di Ermione non vi farà le medesime richieste?

Mais as-tu bien, Clèone, observè son visage?
Goûte-t- il des plaisirs tranquilles et parfaits?
N' a-t- il point detournè ses yeux vers le palais?
Dis-moi, ne t' es tu point prèsentèe à sa vue?

 L'

L' ingrat a-t- il rougi lorsqu' il
t' a reconnue?

Tutte le donne possono comprendere senza stento la dolorosa separazione di Tito e Berenice; parrà loro di trovarsi nel caso; al pari di quella tenera regina si sentiranno penetrate da queste espressioni:

Je n' ècoute plus rien, et pour
jamais adieu . . .
Pour jamais! . . Ah seigneur,
songez-vous en vous mème
Combien ce mot cruel est affreux
quand on aime?

Siffatte analisi delicate della tenerezza, o se vuol dirsi alla francese, del *sentimento*, anche senza tanti pregi che adornano le favole del *Racine* avrebbero bastato a farle riuscire in Francia e nella corte di Luigi XIV che respirava per tutto amoreggiamenti anche nelle spedizioni militari. Ma *Giovanni Racine* al tenero, al seducente accopiò il merito di una versificazione mirabilmente fluida e armoniosa, correzione, leggiadria e nobiltà di stile,

ed

ed una eloquenza sempre eguale, che è la divisa dell'immortalità onde si distingnono i poeti grandi da' volgari (*a*).

In quel secolo per la Francia fortunatissimo forse la poesia francese pervenne alla possibile venustà per le favole del *Racine* e pe' componimenti del *Boileau*; ma il drammatico scrittore ebbe sul legislatore del Parnasso Francese il vantaggio del raro dono della grazia, che la natura concede a' suoi più cari allievi, agli Apelli, a i Raffaelli, a i Correggi, a i Pergolesi, a i Racini, a i Metastasii.

Tralle tragedie del *Racine* senza dubbio più giudiziosamente combinate, meglio ordinate, e più perfette di quel-

(a) *Ce qui me distingue de Pradon* (diceva *Racine*) *c'est que je sai écrire*. Il signor di Voltaire ottimo giudice così si esprime in tal proposito: *C'est la diction seule qui abaisse Campistron au dessous de Racine . . . Il n'y a que la poésie de style qui fasse la perfection des ouvrages en vers*.

le di *Pietro Corneille*, per avviso de' più scorti critici, trionfano l' *Ifigenia* rappresentata nel 1675, in cui con singolar diletto di chi non ignora il tragico tesoro greco, si ammirano tante bellezze di Euripide, mal grado delle avventure di Erifile che muore in vece d' Ifigenia senza destar pietà, trovando lo spettatore disposto unicamente a compiangere la figliuola di Agamennone; l' *Atalia* uscita nel 1691, ove il poeta s' innalza e grandeggia imitando alcuna volta il linguaggio de' profeti; il *Britannico* rappresentato nel 1670, in cui si eccita il tragico terrore per le crudeltà di un mostro di tirannia nascente in Nerone, e di passaggio s' insegna a' principi ad astenersi da certi esercizii disdicevoli alla maestà; e la *Fedra* comparsa sulle scene nel 1677, la quale per tanti pregi contenderebbe a tutte il primato senza il freddo inutile innamoramento d' Ippolito ed Aricia. In fatti questa galanteria, per dirla alla francese, sconvenevole al carattere d' Ippolito, e fredda a fronte del tragi-

gi-

gico disperato amor di Fedra, non si approvò nè da' contemporanei nè da' posteri, benchè il dotto e giudizioso *Le-Batteux* quasi per gentilezza volle discolparne il *Racine* con dire che lo stesso Euripide posto nelle medesime circostanze del tragico francese non l' avrebbe rifiutato. Certo è che anche *Luigi Racine* disapprovò quegli amori episodici, e disse del padre che " doveva esser meno compiacente pel di lui secolo, e non introdurre un amor *galante* in un argomento in cui l' amor tragico dee regnar solo ". E quest' unico difetto trovava nella *Fedra Arnaldo* d' *Antilly*, il quale confessò che senza tal galanteria la *Fedra nulla conteneva* che non conducesse *alla correzione de' costumi*.

Adunque (in tal proposito può dirsi da taluno) bandiremo l' amore dalle tragedie? Non so per quale gotica stranezza di gusto i Critici pedanti rendono problematiche le verità più manifeste. L' amore è una delle più attive passioni umane, e può al pari di ogni al-

altro contribuire ad eccitar la compassione ed il terrore per correggere e dilettare. E chi può dubitarne? Muovasi un Polifonte per ambizione all' esterminio di una famiglia legittimamente sovrana, o apporti un Paride per una cieca passione per un' Elena le fiamme nella sua patria, un ingegno grande saprà usar con arte di entrambe tali furiose passioni per destar le vere commozioni tragiche. Ma se quel Polifonte e quel Paride prendano il linguaggio de' Celadoni, e si trasformino in pretti signorotti francesi, diventeranno personaggi comici malinconici, ed i loro amori si rigetteranno dal coturno. L' amore (si è ben detto mille volte) perchè sia tragico vuol esser forte, impetuoso, disperato, dominante; e se è mediocre ed episodico, qual è quello d' Ippolito, di Antioco, di Sifare e di Farace presso *Racine*, di Teseo e di Eraclio e di altri nel *Corneille*, della maggior parte de' personaggi di *Quinault*, di Filottete in *Voltaire*, di Porzia e Marzia e Marco e Porzio e Sem-

Sempronio e Giuba in *Adisson*; allora un amor simile è semplice *galanteria* famigliare da bandirsi dalla vera tragedia. Ippolito innammorato di Aricia nulla ha di tragico; ma Fedra innamorata d'Ippolito figliuolo del di lei consorte, perturba ed atterrisce, e commovendo diletta ed ammaestra. Tragica è la situazione di Fedra:

Je sai mes perfidies,
Oenone, et ne suis point de ces femmes hardies,
Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
Ont sçu se faire un front qui ne rougi jamais.
Je connois mes fureurs, je les rappelle toutes.
Il me semple deja que ces murs, que ces voutes
Vont prendre la parole; et prets à m'accuser
Attendent mon epoux pour le desabuser.
Mourons.

E nell' atto IV :

Moi jalouse? et Thèsee est celui
que j' implore?
Mon èpoux est vivant, et moi
je brûle encore?
Pour qui? quel est le coeur où
pretendent mes voeux?
Chaque mot sur mon front fait
dresser mes cheveux.

Funesti eziandio, disperati, tragici sono gli amori di Torrismondo e di Alvida in Torquato Tasso, di Semiramide e Nino e Dircea in Muzio Manfredi, di Mustafà e Despina nel Bonarelli, di Bibli nel Campi.

Al contrario sparisce ogni idea tragica allorchè Cesare presso *Corneille* dice di aver combattuto con Pompeo ne' campi di Farsaglia *pe' begli occhi di madama Cleopatra*, espressione tolta a' marchesini francesi. Freddo è pure il complimento di Eraclio *agli occhi tutti divini di Eudossa*, e la protesta che egli fa di aspirare al trono unicamete *per la sorte che ha di farne parte alla sua bella*. Nel *Serto-*

torio si confonde l' idea del gran capitano e del gran politico colla poco grave immagine di un vecchio visconte o colonnello francese innamorato. La *Sofonisba* del *Mairet*, anco per avviso *di Saint-Evremont*, ci nasconde affatto la magnanima figliuola di Asdrubale, manifestando solo una *coquette* comunale. Tomiri che nella *Morte di Ciro* del *Quinault* va cercando sul teatro *les tablettes* perdute, fu ben meritevole della derisione del *Boileau*. Non si domandi dunque se l' amore entrar possa nelle tragedie come ogni altra eccessiva passione; ma sì bene, qual sia l' amore che le degradi, e che indebolisca quasi tutte le tragedie francesi,

Giovanni Racine nelle sue belle favole non sempre si appressa alla perfezione, benchè sempre sia nobile, elegante, armonioso e saggio. Nulla più lontano dal carattere del vincitor di Dario e dalla tragica gravità quanto il di lui *Alessandro* che sembra uno degli eroi da romanzo. La *Tebaide*, per va-

valermi delle parole di Pietro da Calepio, scopre anche la gioventù del poeta. Si vede nella *Berenice* tutto ad un tempo la delicatezza del mirabile suo pennello, e la natural pendenza del suo ingegno al molle e all' elegiaco. L' *Oreste* da lui dipinto nell' *Andromaca*, la cui rappresentazione costò la vita al commediante *Montfleury*, rimane inferiore alla dipintura fattane dagli antichi. Nel *Mitridate* la compassione è più per Monima che pel protagonista, il quale poco più del nome ritiene di quell' irriconciliabil nemico de' Romani; e si vale di un' astuzia poco tragica per iscoprir gli affetti di Monima. Mai non si ripeterà abbastanza che la tragedia quando rappresenti un' azione rinchiusa in una famiglia, benchè reale, senza mostrare un necessario incatenamento degli affetti de' personaggi coll' interesse dello stato, e quando singolarmente si aggiri su di amorosi interessi: simil tragedia, dico, rimarrà sempre nella classe delle favole malinconiche poco degne di Mel-

po-

pomene. Così *Racine*, tuttochè mirabile per tanti pregi, non ci obbliga a fare una piena eccezione alle tragedie francesi, che quasi tutte sono un tessuto d'interessi proprii del socco trattati con tetra gravità. *Dupin* non a torto conchiudeva così: " Le nostre tragedie più gravi altro non sono che commedie elevate ". *Dacier*, fralle altre critiche fatte alle tragedie nazionali, diceva: " Noi abbiamo tragedie, la cui costituzione è sì comica, che per farne una vera commedia basterebbe cangiarne i nomi ". E *Voltaire* diceva ancora: " Non v'ha cosa più insipida, più volgare, più spiacevole del linguaggio amoroso che ha disonorato il teatro francese, Io già non parlo dell' amore energico, furioso, terribile che ben conviene alla vera tragedia; parlo . . . . degli amori proprii dell' idilio e della commedia anzichè della tragedia ".

Circa lo stile di esse, senza derogare ai pregi inimitabili di *Pietro Corneille* e di *Giovanni Racine* e di altri

che

che gli seguirono, vengono in generale tacciati i tragici francesi, e singolarmente il *Cornelio*, dal marchese Scipione Maffei, dal Muratori, dal Gravina e dal Calepio, di certo lambiccamento di pensieri, di concetti ricercati e tal volta falsi, di tropi profusi e ripetuti sino alla noja, di espressioni affettate, di figure sconvenevoli alla drammatica. A ciò che fra'Greci e gl' Italiani chiamasi poesia, trovasi ne' drammi francesi sostituito certo parlar poetico particolare. I vizii e le virtù ed anche gli attributi accidentali nelle loro favole (osserva il Calepio) diventano le persone agenti. L'odio giura, vede, teme; il furore si lascia disarmare; la virtù trema, l' ira chiama; l'amicizia e la gloria arrossiscono. I segni si usano per le cose, come i *troni*, le *corone*, gli *scettri*, gli *allori*, le *catene*. Non v' ha scena in cui non s' incontri *tempesta* per avversità, *abisso* per oppressione, *fulmine* per castigo, *sacrificio* per sofferenza ecc. Sono, è vero, tali figure ammesse ancora

cora nelle poesie de' Greci e degl' Italiani; ma da' Francesi drammatici usate con troppa frequenza, e di rado variate colla mescolanza di altre formole poetiche non disdicevoli alla scena, per la qual cosa partoriscono rincrescimento.

Simili maniere abbondano anco nelle tragedia del *Racine*; ma ecco in qual cosa egli si distingue da' tragici mediocri. In questi quel perpetuo tessuto di astratti i quali diventano persone, e la ripetizione de' medesimi tropi forma l' unico fondo del loro stile; ma *Racine* le accompagna con altre maniere poetiche calcando da gran poeta le tracce degli antichi tragici che studiava e si proponeva per modelli e per censori (*a*). Non è perciò meraviglia che avesse portato a così alto punto l' espressione, l' eleganza, l' armonia e la vaghezza dello stile ed il patetico. Gli si notarono tal volta alcune trasposi-

 zio-

(a) Vedi la sua prefazione al *Britannico*.

zioni inusitate, e certe maniere non sempre limpide, di che giudichino di pieno diritto i nazionali. Certo è però che specialmente nell' *Alessandro* e ne' *Fratelli nemici* si osservano molti concetti ricercati, il dolore espresso con troppo studio, varii contrapposti non proprii della scena, alcun sentimento freddo e qualche immagine superflua. Più rari sono tali difetti nelle altre sue favole, benchè alcuno se ne rinvengano anche nel *Mitridate*, nell' *Andromaca* e nell' *Ifigenia*. Nella *Fedra*, più che la soverchia pompa del racconto di Teramene da ognuno osservata, ferisce il gusto ed il buon senno il sentire con figure intempestive e con improprii e falsi pensieri, che *il cielo guarda con orrore il mostro marino, la terra n' è scossa, l' aria infettata, e le onde che lo condussero alla riva, rinculano spaventate*. Ma senza tali nei nel *Racine* che studiava sì felicemente il cuore dell' uomo e la poesia originale de' Greci, *Racine* che possedeva il raris-

rissimo dono dello stile e della grazia, che avrebbe mai lasciato alla gloria della posterità ? Quante poche tragedie soffrono il confronto dell' *Ifigenia*, dell' *Atalia*, del *Britannico* e della *Fedra ?* Questi componimenti saranno sempre le più preziose gemme del tragico teatro, per le quali *Racine* si acclamerà come principe de' tragici del secolo XVII dovunque regnerà gusto, sapere, giudizio, sensibilità ed ingegno. Se pur una di simili prerogative avesse posseduto *Vicente Garcia de la Huerta*, quando tutto mancasse, può ricavarsi da ciò che osò affermar del *Racine* in un gran *papelon* chiamato *Prologo*. All' avviso di codesto arrogante spagnolo *Giovanni Racine* fu uno degl' ingegni più volgari della Francia (*uno de los mas comunes*) ; altro merito non ebbe che l' esatta osservanza delle regole, ed una scrupolosa prolissa pazienza in lavorare *stentatamente* : mancava di forza, di *masculinidad*, d' ingegno, di vivacità e di fuoco e d' immaginazione. Per simile Aristarco l' *Ata-*

 lia

lia è un testimonio irrefragabile dell' *imbecillità* del *Racine*; e ciò per quali ragioni? perchè vi *si contano tredici interlocutori*, e vi si trova *un' affettata regolarità ed ellenismo, con che procurò di supplire alla mancanza dell' ingegno*. Nella *Fedra misero lavoro di tre anni* ravvisò codesto tagliacantone pedante *i più madornali difetti*; e quali egli ne accenna? *la scelta di un' azione tanto abbominevole e così piena di orrori*, che egli stando in Parigi non ebbe valore di veder la seconda volta rappresentare alla *Dumenil* il carattere di Fedra, in cui *così sensibilmente si oltraggia la decenza e la verisimiglianza*. Il leggitore imparziale da se giudicherà tra *Racine* ed *Huerta* a qual de' due meglio competano i gentili elogii d' *ignoranza*, d' *imbecillità*, di *meschinità*, d' *incapacità* che lo spagnuolo declamatore temerario profonde a larga mano sul tragico francese; e meglio se ne assicurerà allorchè getterà lo sguardo su i componimenti drammatici del si-

gnor

gnor *Vincenzo*, che sembra una immonda arpia di Stinfalo che imbratta e corrompe le imbandite mense reali di Finco.

Aggiungiamo su questo insigne tragico nato in Fertè-Milon nel dicembre del 1639 e morto in Parigi nell'aprile del 1699, che lasciò tralle sue carte il piano di una *Ifigenia in Tauride*, dal quale apparisce che egli prima di mettere in versi una tragedia, formatone il piano ne disponeva in prosa tutte le scene sino alla fine senza scriverne un verso, dopo di che diceva di averla terminata; e non avea torto. Da ciò veniva la facilità mirabile che avea nel verseggiare (ciochè è diametralmente opposto alle falsità immaginate dal *Garcia*); e la ragione fu indicata da Orazio:

> *Verbaque provisam rem non invita sequentur.*

Senza dubbio *Racine* apprese tal pratica da Menandro, il quale, come già osservammo, non cominciava a comporre i versi delle sue favole prima di a-

verrre disposto tutto il piano.

In simil guisa declinando il passato secolo pose in Francia il suo seggio una specie di tragedia inferiore alla greca per energica semplicità, per naturalezza e per apparato, ma certamente da essa diversa per disegno e per ordigni, forse più nobile per li costumi, fondata su di un principio novello. I Greci che nella poesia ravvisarono l' amore per l' aspetto del piacer de' sensi, non l' ammisero nella tragedia come non convenevole. I moderni sulla scorta del Petrarca attinsero nella filosofia Platonica una più nobile idea dell' amore, e ne arricchirono la poesia, e quindi così purificato passò alle scene. *Pietro Cornelio* non mai se ne valse come oggetto principale, e *Racine* fu il primo a introdurlo nella tragedia con decenza e delicatezza; per la qual cosa dee dirsi che da lui cominciasse la scena tragica ad avere un carattere tutto suo. Adunque la tragedia greca e la francese in un medesimo genere presentano due specie differenti; e giu-

di-

dicar dell' una col rapportarla all' altra, è veder le cose foscamente, e quali d' alto mare veggonsi le terre che pajono un groppo di azzurre nuvolette. Il più volte mentovato avvocato Saverio Mattei, nel *Nuovo sistema d' interpretare i tragici greci* osservò ancora che la *tragedia de' francesi non è la tragedia de' greci*; ma ne fece consistere la differenza nella *mancanza de' cori*, la qual cosa non la diversifica nell' essenza. Diceva poi altresì che le *tragedie francesi possono definirsi drammi di Menandro e di Terenzio che contengono soggetti ed argomenti tragici non comici*. Non so quanto i Francesi possano chiamarsi contenti di codesta specie d' indovinello, paradosso, o garbuglio.

Mentre i nominati due gran tragici fondavano la tragedia del lor paese ora seguendo i Greci, gl' Italiani e gli Spagnuoli, ora discostandosene, fuvvi qualche altro scrittore che pure vi si occupò con applauso. *Tristano Eremita* nato nel 1601 e morto nel 16.. rappresentan-

dosi nell'inverno del 1636 il *Cid*, produsse la *Marianne*, in cui, facendo la parte di Erode il commediante *Mondori* declamò con tal vigore che offeso nel petto si rendette inabile a più comparire in teatro ed indi a non molto finì di vivere. Meraviglioso fu il successo di questa *Marianne*, essendosi sostenuta a fronte del *Cid* per tante rappresentazioni con estremo piacer del pubblico che la vide senza stancarsene comparire in iscena di tempo in tempo per lo spazio di quasi cento anni, come osservò il sig. di *Fontenelle*. La rammentò con disprezzo il sig. di *Voltaire*, nè senza ragione, se si riguardi allo stile generalmente basso e sparso d'inezie, di pensieri falsi e di ornamenti stranieri alla poesia scenica. Ma il carattere di Erode dipinto con bastante forza e verità, ed alcune situazioni che interessano, e l'intrepidezza di *Marianne* condotta a morire, mostrano che *Tristano* meritò in certo modo gli applausi che riscosse da' Francesi di quel tempo. L'abate *Giovanni*

ni Andres però affermò con troppa sicurezza ciò che la storia rigetta, dicendo che *Tristano* tratta avesse la sua *Marianne* dal *Tetrarca de Jerusalen* del *Calderòn*. Oltre a ciò che precedentemente noi affermammo della *Marianna* di Lodovico Dolce, di *Don Pedro Calderòn de la Barca* e di *Tristano*, vuolsi quì osservare ancora, che nell' anno 1636 quando si rappresentò la *Marianne* francese, il teatro spagnuolo non avea ancor veduto il *Tetrarca de Jerusalen*. Ciò si deduce dalla prima collezione che si fece *de las Comedias de Don Pedro Calderòn* da *Don Joseph* suo fratello, impresse in Madrid per Maria Quiñones nel medesimo anno 1636, non trovandosi fralle dodici che l' autore sino a quell' anno avea composte la favola del *Tetrarca*; la qual cosa sarebbe stata omissione rilevante, avendo tal componimento prodotto tutto l' effetto sulle scene. Noi al contrario possiamo più ragionevolmente assicurare, che se *Calderòn* non ebbe contezza della *Marian-*

rianna italiana composta cento anni prima, è ben più verisimile che l'autore spagnuolo tolto avesse questo argomento da' Francesi, approfittandosi o della *Marianne* di *Hardy* rappresentata in Parigi nel 1610, o di quella di *Tristano* che fece recitare e stampò la sua prima che non comparisse il Tetrarca del *Calderòn*.

Tommaso Cornelio fratello di Pietro minore d'intorno a venticinque anni compose parimente varie tragedie fortunate. L'*Arianna* si rappresentò nel 1672 nel tempo stesso che si recitava il *Bajazette* del *Racine* tragedia di gran lunga superiore alla favola del giovine *Cornelio*; ma pure l'*Arianna* riscosse grandi applausi e si è ripetuta sino a' giorni nostri, tuttochè soggiaccia al difetto generale di aggirarsi su gl' intrighi amorosi proprii di una commedia. L'autore spese in comporla quaranta giorni; ma il tempo si consuma nel lavoro e nel maneggio della lima sullo stile, ed è quello che manca all'

Arian-

Arianna. Trasse *Tommaso Cornelio* il suo *Conte di Essex* dalla commedia spagnuola del *Coello* o di Filippo IV *Dar la vida por su Dama*; ma rendendola più regolare ne peggiorò il carattere dell' *Essex*. Il di lui *Timocrate* (componimento cattivo carico di accidenti romanseschi poco verisimili e mal verseggiato) tante volte fu dal pubblico richiesto e si ripetè, che i commedianti infastiditi dopo ottanta recite chiesero in grazia di rappresentare altri drammi. Tommaso con più debolezza di stile e con minore ingegno del fratello merita ancor la stima de' nazionali per essere stato più di Pietro castigato nell'uso delle arguzie viziose, per la scelta degli argomenti, per la vasta letteratura ond' era ornato, e per la purezza con cui parlava la propria lingua. Sotto di Pietro (pronunziò *Voltaire*) Tommaso al suo tempo era *il solo degno di essere il primo*, eccettuandone sempre *Racine* cui niuno de' contemporanei fu comparabile.

Ci-

Cirano di Bergerac nato nel Perigord nel 1620 e morto nel 1655 fece una tragedia della *Morte di Agrippina*, e nel personaggio di Sejano diede il primo esempio delle massime ardite usate poscia da moderni tragici della Francia con tal frequenza ed intemperanza, che, al dir del *Palissot*, ne sono essi divenuti ridicoli; or che diremo di certi ultimi Italiani che hanno portato al colmo questo difetto?

Filippo Quinault nato in Parigi nel 1634 e morto nel 1688, oltre alle opere musicali e alle commedie, delle quali parleremo appresso, compose otto tragicommedie e quattro tragedie. Tralle prime riscosse particolari applausi *Agrippa re di Alba*, ovvero il *Falso Tiberino* rappresentata nel 1660 per due mesi continui e rimasta su quelle scene. Piacquero altresì *Amalasunta* e le altre ad eccezione del *Fantôme amoureux* tolta dalla commedia spagnuola *El Galàn Fantasma*, la quale cangiando linguaggio non acquistò punto di

vi-

vivacità ne' colpi di teatro (a). Le tragedie sono la *Morte di Ciro* uscita nel 1656, in cui si veggono stranamente avviliti i caratteri del gran Ciro, degli Sciti e della loro regina Tomiri, oltre ai difetti di arte e di verisimiglianza nelle situazioni e ne' consigli; *Astrato re di Tiro* rappresentata per tre mesi nel 16[illegible], e rimasto al teatro malgrado de' motteggi di *Boileau*; *Bellorofonte* tragedia fischiata nel 1665 senza esser peggiore delle altre; e *Pausania* uscita nel 1666 che ebbe miglior fortuna. Invano si rileverebbe l' effemminatezza dello stile, la mancanza di verità nelle situazioni, l' inverisimiglianza de' colpi, l' ineguaglianza de' caratteri, ed altri difetti di quelle favole che si ascoltarono per qualche anno e sparvero

(a) Lampillas, Andres e tutti gli apologisti spagnuoli loro confratelli doveano contare ancor questa favola del *Quinault* tra quelle che i Francesi trassero da' loro compatriotti. Doveano, ma non l'hanno fatto.

ro senza ritorno. *Quinault* non fu letterato (*a*), non sapeva la storia, non aveva studiato nè il genio nè i costumi delle nazioni; non ebbe altra scorta che il proprio ingegno e l' immaginazione. Faceva versi ben torniti, ma non mostrò di esser nato per la poesia tragica. Nelle sue tragedie, come osservò *Saint-Evremont*, si cerca sovente il dolore, e si trova solo certa tenerezza per lo più intempestiva che degenera in mollezza. Fu segno a' morsi satirici di *Despréaux Boileau* amico di *Racine* e degli antichi, e fu lodato dal *Perrault* emulo di *Boileau* e adulatore de' moderni. Anche *Pradon* cattivo scrittore di varie tragedie spesso rappresentate con affluenza di spettatori, prese contro il medesimo satirico francese la difesa di *Quinault*. *Du-*

(a) Vedi *Fureteriana*. Avete voi, gli fu domandato, letto *Natalis Comes* sulla mitologia? No, rispose *Quinault*, mi ho letto *Noel le Comte*.

Duchè ajutante di camera di Luigi XIV ebbe l' onore di comporre alcune tragedie sacre pel teatro della sala di madama di *Maintenon*, le quali si recitarono dalla Duchessa di Borgogna e dal duca di Orleans col famoso commediante *Baron* che le dirigeva. Egli si valse di argomenti tratti dal Testamento Vecchio. Il suo *Gionata* e l' *Assalonne* non hanno veruna digressione amorosa che le deturpi, in ciò preferendo con senno la sola *Atalia* di *Racine* a tutto il teatro tragico francese. Non per tanto Achinoa moglie di Saulle colle sue figliuole introdotte nel *Giònata*, e Maaca e Tamar nell' *Assalonne*, sono persone oziose, inutili a quelle azioni. Viene egli ripreso eziandio per aver nell' *Assalonne* alterata la storia sacra, facendolo penitente per renderlo atto a muovere la compassione. Ma si loda con ragione l' elezione che egli seppe fare de' principali personaggi proprii ad eccitar la pietà tragica. Anche l' abate *Gênet* compose altre tragedie rappresentate dalla

la duchessa du Maine colle sue dame.

Si composero parimente varie sacre tragedie latine. Le più note sono quelle del celebre *Dionigi Petavio*, di cui s'impresse in Parigi nel 1620 il *Sisara*, e quattro anni dopo l'*Usthazane*, ovvero i *Martiri Persiani* con altre. Nel medesimo anno 1620 uscirono alla luce la *Solima* e la *santa Felicita* di *Niccolò Causin*. Si pubblicarono nel 1695 anche in Parigi le quattro tragedie di *Francesco Le Jay*, cioè *il Giuseppe riconoscente i Fratelli*, il *Giuseppe venduto*, il *Giuseppe Prefetto in Egitto*, il *Daniele*.

Si crede che appartenga al secolo XVII parimente la *Morte di Solone*, di cui s'ignora l'autore, non mentovata dagli scrittori drammatici di quel tempo, e non rappresentata mai nè in francese nè in italiano. Può veramente accordarsi a'compilatori francesi della *Picciola Biblioteca de' Teatri* che veggansi in tal tragedia sparsi quà e là alcuni versi felici e certe bellezze. Ma essi con noi converranno che vi si

scor-

scorge principalmente un tuono continuato di fredda elegia e di galanteria, per cui spariscono i tratti importanti di libertà che tutta ingombra l' anima di Solone. Le scene per lo più lunghe, oziose e quasi sempre fredde di quattro donne che v' intervengono, spargano per tutto, e specialmente ne' primi tre atti, un languore mortale. A un tratto poi nel IV si enuncia la morte di Pisistrato, di cui non cercano di accertarsi nè gli amici nè i nemici, così che poco dopo Solone avvisa che Pisistrato combatte ancora, e *la libertà soccombe*; anzi Pisistrato stesso viene fuori, altro male non avendo che un braccio ferito. Nell' atto V Licurgo esce per far sapere alle donne del dramma che il Senato è condisceso all' innalzamento di Pisistrato al trono, e che Solone nell' opporsi a' soldati di lui è stato mortalmente ferito. Dopo alcune scene galanti, elegiache al pari delle già indicate, comparisce nell' ultima Solone moribondo, il quale si mette a declamare lungamente con tutta l' in-

verisimiglianza per uno che stà spirando, e racconta verbosamente che Policrita, non è sua figlia e che si chiama Cleorante. In tutto il dramma egli ha usato un artificio ed una reticenza scrupolosa, poco tragica intorno a i natali di Cleorante ad oggetto di valersene per impedire con autorità di padre che Pisistrato che l' ama opprimesse la patria. Ma quale scopo si prefigge morendo con iscoprire il cambio fatto? Soltanto il far noto che il proprio sangue non si mescolerà con quello dell' oppressore di Atene. Sembra dunque che l' eroe legislatore diventi nullo nella tragedia, e che non si vegga in essa la sua virtù posta in azione sino a che non ne diviene la vittima. Il personaggio che più chiama l' attenzione è Pisistrato combattuto dall' amore e dall' ambizione, che vuole il regno e non vuol perdere Policrita. Interessa eziandio la stessa Policrita appassionata amante di Pisistrato e della libertà, e che seconda le mire di Solone a costo del proprio amore. Solone altro non fa che ondeggia-

giare sperando nelle varie fazioni, e promettendo la pretesa figliuola a colui che contribuisca a distruggere il partito oppressore: opporsi alla fortuna di Pisistrato contro il volere del Popolo e del Senato Ateniese: e svelare l' inutile arcano. Tutto potrebbe condonarsi se nel dramma poi dominasse minor noja, freddezza e languore.

CAPO VI.

Stato della Commedia Francese prima e dopo di Moliere.

Pietro *Cornelio* che portò la tragedia alla virilità, lasciò in Francia la commedia quasi nella fancinllezza. Le prime sue sette commedie poco interessanti e difettose ebbero qualche merito in confronto de' poeti contemporanëi. Il *Bugiardo* tratto dalla *Verdad sospechosa* e dal *Mentiroso en la Corte* degli Spagnuoli, si rappresentò dopo che avea *Cornelio* illustrate le scene con gli *Orazii*, col

 Cin-

Cinna e col *Poliuto*, cioè nel 1641 e 1642. Questa commedia assai piacevole di carattere e d'intrigo, al dir del *Voltaire*, fu la prima ricchezza del comico teatro francese; ma secondo il signor di *Fontenelle* nella *Vita di Pietro Cornelio*, essa non bastò per istabilirvi la vera commedia. Non era al fine questo dramma se non una traduzione in parte corretta nella quale si cercava il ridicolo negli eventi immaginati con arte anzi che nel cuore umano che ne abbonda. *Boisrobert*, *Scarron*, *Desmaret*, *Tommaso Cornelio* seguendo l'esempio di Pietro trasportarono, come dicemmo, diverse favole spagnuole al lor. teatro, purgandole per lo più dalle principali irregolarità, ma sovente sfigurandole e convertendo in bassezze scurrili le grazie originali (*a*).

Da

(a) Vedasi la prefazione di m. *Linguet* al suo *Teatro Spagnuolo*.

Da ciò si vede che dominava allora in Francia la commedia d'intrigo senza essere pervenuta al punto ove l'aveva portata in Italia il celebre Giambatista della Porta. Ma la dipintura delicata de' costumi attendeva l'inimitabile *Moliere*, cui i posteri diedero e conservano il meritato titolo di *padre della commedia francese*.

Dopo le guerre civili che durarono sino al 1625 cominciò *Giambatista Poquelin* detto *Moliere* a girar colla sua comitiva per le provincie, e nel 1653 rappresentò in Lione, indi in Besiers, in Grenoble, in Roano sino alla state del 1658 con general plauso alcune farse piacevoli benchè irregolari, delle quali rimangono i soli nomi. Le prime sue commedie che più tirarono l'attenzione del pubblico, furono lo *Stordito* ed il *Dispetto amoroso*. L'una e l'altra appartengono al teatro italiano. I medesimi Francesi non ignorarono che l'azione ed i principali colpi di teatro della prima si tolsero da una

commedia italiana (a). *Arlecchino servo balordo* si rappresentava in Francia a soggetto da' commedianti Italiani; e Niccolò Barbieri detto *Beltrame* nel 1629 diede alla luce per le stampe la sua commedia l' *Inavvertito* (b), la quale servì di modello prima alla commedia di *Quinault* l' *Amante Indiscreto*, ossia il *Padrone Stordito* rappresentata nel 1654, indi allo *Stordito* di *Moliere* incomparabilmente migliore di quella di *Quinault*. La commedia di Niccolò Secchi milanese fornì al *Moliere* la sua del *Dispetto amoroso*; ma l' italiana termina assai meglio della francese, il cui quinto atto mal congegnato raffredda tutta la favola. Dall' altra parte non vedesi nell' italiana vestigio della bella scena del *Dispetto* di Lucilla ed Erasto, in cui essi laceranо

vi-

(a) Vedi il libro intitolato *Nouvelles de Nouvelles di Visé* pubblicata in Parigi l'anno 1663.

(b) V. quanto ne additò il Maffei nelle *Osservazioni Letterarie*.

vicendevolmente i biglietti che conservavano e restituiscono i doni, rompono ogni corrispondenza, e finiscono con andarsene uniti. Il *Riccoboni* però ci assicura che *Moliere* nel *Dispetto* imitò anche un' altra *commedia* italiana detta *Gli sdegni amorosi*, e questo titolo ben può indicare che da tal commedia egli trasse probabilmente quella scena. Comunque sia la storia dimostra che siccome *Guillên de Castro* servì di scorta al gran Cornelio nella tragica carriera, così nella comica il gran Moliere ebbe per guida gl' Italiani, benchè senza tradirne l' interesse seppe dar loro un colorito nazionale.

Le *Preziose ridicole* si rappresentarono prima del 1658 in Beziers con molto applauso. Questa favola ha una tinta di farsa, ma vi si motteggia lo stile affettato romanzesco che le donne stesse prendevano nelle conversazioni. Allorchè poi si ripetè in Parigi, dove il ridicolo che vi si satireggia esser dovea più generale, si accolse così favorevolmente che se ne continua-

rono le rappresentazioni per quattro mesi, raddoppiandosi fin dalla seconda recita il prezzo ordinario dell' entrata. È ben noto che in una di queste un vecchio rapito dal piacere gridò dalla platea, *coraggio*, *Moliere*, *questa questa è la buona commedia*, voce della natura onde siamo avvertiti, che il pubblico polito, se la pedanteria non lo corrompe, sa giudicar dritto de' componimenti teatrali.

Nell' autunno del medesimo anno venne *Moliere* co' suoi nella capitale della Francia. Cominciò le rappresentazioni colla tragedia del *Nicomede* di *P. Cornelio*, e con una delle sue farse il *Dottore innamorato*; ed il modo di rappresentare di questa comitiva piacque alla corte, e *Moliere* ottenne dal re di stabilirsi in Parigi, e di alternare sul teatro del *Picciolo-Borbone* colla comitiva Italiana.

La dimora che *Moliere* fece in corte contribuì all' aumento de' lumi di lui intorno al cuore umano e a' costumi nazionali, e disviluppò sempre più il

suo

suo discernimento e buon gusto, e ne migliorò lo stile. Tutto ciò si conobbe nella recita del *Cocu immaginario* scritto più correttamente delle prime favole. Il carattere di questa parimente ricavata dagl' Italiani non è de' più delicati, ma per la piacevolezza e per l' interesse che vi si sostiene, si rappresentò quaranta volte.

Sino alla state del 1662 diede *Moliere* al teatro il *Principe geloso*, in cui riuscì male come attore e come poeta; la *Scuola de' mariti* tratta principalmente da Giovanni Boccaccio, la cui riuscita consolò l' autore, e cancellò la svantaggiosa impressione della favola precedente; e gl' *Importuni* commedia in cui non trovasi altra connessione se non quella che si vede in una galleria di bei ritratti; ma pure si accolse con indulgenza per essere stata composta, studiata e rappresentata in quindici giorni.

Intanto il graziosissimo attore comico conosciuto col nome di *Scaramuccia*, il quale nel mese di giugno del 1662

1662 prese congedo dal pubblico per venire in Italia, tornò dopo quattro mési di assenza, ed al suo arrivo i Parigini accorsero con tale affluenza e trasporto ad ascoltarlo, che il teatro di *Moliere*, malgrado del crédito acquistato, rimase per tutto il mese di novembre desolato (*a*). Nè vi ritornò il concorso se non colla comparsa della *Scuola delle Donne* rappresentata nel dicembre, che *Moliere* ricavò da una novelletta delle *Notti facete* di Straparola (*b*).

Essendo stata questa piacevole commedia criticata da certi smilzi letterati pieni d' invidia, più che di gusto e d' intelligenza, *Moliere* nel seguente anno se ne vendicò comicamente facendo ridere il pubblico a spese de' suoi censo-

(a) Vedi *Grimarest* nella *Vita* di *Moliere* e la *Muse historique* di *Loret* presso l'autore delle *Memorie sulla vita e sulle opere di Moliere*.

(b) Vedi le citate *Nouvelles de Nouvelles* di *Vizè*.

sori, e pubblicò la *Critica della Scuola delle Donne*, in cui dipinse vagamente i ridevoli critici colla grazia comica a lui naturale. Volle indi scagionarsi di un sospetto insorto che poteva nuocergli, cioè che nelle imitazioni ridicole avesse satireggiato alcuni ragguardevoli cortigiani; e se ne giustificò alla presenza del re coll' *Improvvisata di Versailles* recitata nell' ottobre del 1663, e poi in Parigi nel seguente mese. Derise in essa gajamente il modo di rappresentare de' commedianti dell' *Hôtel di Borgogna*, contraffacendoli, e segnatamente pose alla berlina *Boursault* comico scrittore dozzinale, il quale aveva indegnamente ferito *Moliere*, motteggiandolo sulla condotta della moglie col *Ritratto del Pittore*.

Ma dopo che nel 1664 ebbe egli dato al teatro la *Princesse d' Elide*, il *Matrimonio a forza* intitolato *Ballo del Re* perchè vi danzò Luigi XIV, il *Convitato di pietra* che scrisse in prosa in cinque atti nel 1665 d'infeli-

cè riuscita (*a*), e la farsa dell' *Amor Medico* in tre atti, produsse nel 1666 il *Misantropo* che fu il primo capo d'opera della commedia francese.

Tutti i comici antichi e moderni hanno motteggiata e dipinta la civetteria, la maldicenza, l'ingiustizia, la va-

---

(a) Numerando *Giovanni Andres* nel tomo III della sua opera *su di ogni letteratura* le favole francesi tratte dalle spagnuole, afferma che il *Convitato di pietra di Moliere è tutto spagnuolo*, ed in ciò parmi che s'inganni. *Le Festin de Pierre* (cattiva traduzione del titolo spagnuolo) ancor mal riuscito sul teatro è componimento assai lontano dal mostruoso dramma di Tirsi di Molina tante volte ripetuto sulle scene Europee. *Moliere* condusse diversamente quest'argomento, lo spogliò delle mostruosità originali, e vi fece una dipintura dell'empio dissoluto *tutta propria del pennello* di *Moliere*. Non è dunque *tutto spagnuolo*. Si direbbe *tutta* di Cimabue o di altro guastasanti una figura animata da Raffaello o dal Correggio per averne quel rozzo pittore fatto una volta un arido informe sproporzionato embrione?

vanità ed ogni specie di ridicolezza umana. Ma niuno ch' io sappia trovò mai il ridicolo di una virtù feroce ed austera. Un carattere virtuoso ma intollerante, che si meraviglia di tutto e tutto condanna: che per non tradire il vero, a costo della politezza e senza necessità, si pregia di dire ad un cavaliere, il quale ha la debolezza di voler esser poeta, che i suoi versi sono cattivi: che in vece di compatire gli errori umani vuol perdere la rendita di quarantamila lire, per lasciare a' posteri nel suo processo un testimonio di una sentenza ingiusta; un carattere, dico, siffatto, sebbene amabile e caro a' buoni per la virtù che ne fa il fondo, ha pure il proprio ridicolo degno di esser corretto; ed il genio di *Moliere* seppe seguirlo alla pesta e riprenderlo comicamente. Non mai Talia si elevò a così alto segno; e poche altre ridicolezze importanti come questa rimangono da esporsi allo scherno scenico. Il carattere di Alceste contrasta egregiamente con quello di

di Filinto, e dà movimento a tutti gli altri che lo circondano. L'intreccio veramente manca di vivacità, e i colori assai delicati non possono recar pieno diletto a chi è avvezzo alle tinte risentite che diconsi *zingaresche*. Ad onta della grazia de' caratteri, della felice arditezza dell' idea, dell' eleganza e purezza dello stile, questo bel componimento non piacque la prima volta che si rappresentò; e *Moliere* scaltramente si avvisò di accompagnarlo colla farsa piacevole del *Medico a forza*; e con tal mezzo il *Misantropo* si riprodusse e piacque.

Una pastorale eroica, un' altra comica cantata nel medesimo anno 1666, ed il *Siciliano commedia-ballo* (a) rap-

(a) *Commedia-ballo* si chiamò in Francia un divertimento composto di ballo e rappresentazione, il quale vi si trasportò dall' Italia sin dal secolo XVI. Baltassarino indi chiamato *Beaujoyeux*, uno de' migliori sonatori di violino italiano, mandato dal maresciallo di Brisac alla

rappresentato nel 1667 precederono un altro capo d' opera, il famoso *Tartuffo*.

I tre primi atti di questo componimento si rappresentarono sin dal 1664, e se n' era sospesa la rappresentazione. Compiuta, corretta, riveduta e approvata, sulla permissione verbale ottenutane dal sovrano. *Moliere* la rimise sul

---

alla regina Caterina Medici, che lo fece suo valletto di camera, v' introdusse simili balli comici. Uno se ne ballò nel 1582 ch' egli compose per le nozze del duca di *Joyeuse* e di madamigella di *Vaudemont* ajutato nella musica da *Salmon* e da *Beaulieu*, e ne' versi da *Chesnaye*, a cui *Giacomo Patin* pittore del re fece le decorazioni; di che vedasi il trattato del p. *Menestrier*. Ottavio Rinuccini migliurò questi balletti nel principio del secolo XVII. Ma non furono per gusto molto dilicati quelli che diede poi il cardinal di *Richelieu*, in cui danzò una volta Luigi XIII nel 1625. Più volte ballò in pubblico Luigi XIV, cioè nell' *Ercole amante* insieme colla Regina, nella mascherata in forma di balletto composta da *Benserade* nel 1651, e ne' balletti comici di *Moliere* sino all' anno 1670.

sul teatro l' anno 1667, ma gridarono gl'ippocriti, e la commedia assai bene accòlta dal pubblico fu di bel nuovo proibita. Il re assediava Lilla, e due attori spediti da *Moliere* gli presentarono un memòriale di tal divieto; pure non prima del 1669 si ottenne la permissione autentica di riprodursi il *Tartuffo*. Come esso si comprese, caddero le macchine dell'impostura, la quale temendo di essere smascherata voleva farlo passare per una satira della vera pietà e religione (*a*), Mille pregi rendono questo dramma l' ornamento più bello della comica poesia e delle scc-

(a) Si osservi che una favola italiana anonima fredda e scandalosa intitolata *Scaramuccia Eremita* si recitava in Parigi, mentre vi si proibiva il *Tartuffo*. In essa un eremita vestito da frate monta di notte per una scala sulla finestra di una donna maritata, e poi ricomparisce, dicendo: *questo è pèr mortificar la carne*.

scene francesi. L' interesse che si desiderava nel *Misantropo*, comincia nel *Tartuffo* a sentirsi sin dalla prima scena della vecchia *Pernelle*. La vivacità ch' è l' anima delle scene aumenta per gradi col comparire nell' atto III il personaggio di Tartuffo, e col disinganno di Orgone nel IV.

Nel 1668 comparvero l' *Anfitrione* e l' *Avaro*, commedie tratte da Plauto e accomodate ottimamente a' costumi più moderni, e *Giorgio Dandino* piacevolissima farsa, il cui soggetto non è de' più innocenti, e che col sale comico scema in parte la riprensione meritata per la leggerezza di Angelica. Nel 1669 quando tornò sul teatro il *Tartuffo*, uscì ancora la farsa di *Monsieur de Pourceaugnac*, in cui un avvocato di provincia viene aggirato da Sbrigani personaggio modellato su i servi della commedia greca ed italiana antica e moderna.

Gli *Amanti magnifici* altra commedia-ballo, in cui *Moliere* raccolse tutti i divertimenti introdotti nella scena,

 uscì

uscì nel 1670. La varietà degli ogget-
ti che appagavano i sensi, fe mirare
con indulgenza questo spettacolo, di
cui avea suggerito il piano l'istesso Lui-
gi XIV, il quale nel primo tramez-
zo ballò da Nettuno, e di poi da
Apollo; ma fu l'ultima volta che que-
sto monarca che si trovava nel trente-
simosecondo anno della sua età, com-
parve in teatro a ballare, scosso da' ver-
si del *Britannico*:

Pour merite prèmier, pour vertu
singuliere,
Il excelle à trainer un char dans
la carriere,
A disputer des prix indignes de
ses mains,
A se donner lui-même en spec-
ctate aux Romains.

La corte nel medesimo anno che ap-
plaudì gli *Amanti magnifici*, fu poco
sensibile all' altra commedia-balletto *le*
Bourgeois Gentilhomme che valeva
assai più. Il solo Luigi XVI ne giu-
dicò in Versailles più favorevolmente
de' suoi cortigiani, la qual cosa mani-
fe-

festa il buon gusto di questo monarca e la stima che faceva di *Moliere*. Parigi meglio della corte sentì la verità della comica dipintura di Monsieur Giordano, in cui si ridicolizza vagamente la comune vanità di parere quel che non si è. Tuttavolta vi si trovano molti colpi di teatro proprii della farsa; benchè gli uomini di gusto non pedantesco sanno bene che per rendere notabili certe utili dipinture conviene adoperar qualche volta un colorito risentito alla maniera del Caravagio.

Nè di grazia nè di arte scarseggia la commedia delle *Furberie di Scapino* recitata nel 1671, sebbene il sacco in cui si avvolge Scapino, e la scena della galera appartengano a un genere comico più basso. *Psiche* tragedia-ballo che si era rappresentata nel carnevale del 1670, si ripetè nel 1671. Essa fu notabile pel concorso degli autori che vi lavorarono nel medesimo tempo per eseguir con prontezza gli ordini reali. Il piano ed i versi del prologo, dell' atto I e delle due scene prime del

del II e del III, sono di *Moliere*; il rimanente si verseggiò da *Pietro Cornelio*, ad eccezione delle parole italiane e dei versi francesi da cantarsi che si scrissero da *Quinault*, e si posero in musica da *Lulli*. *Moliere*, *Lulli*, *Cornelio*, *Quinault* lavorano ad un sol componimento, destinato al piacere di Luigi XIV. Bel regno! illustri nomi!

Le *Donne Letterate* altro capo d'opera venne alla luce nel 1672. Si dipinge in tal commedia il falso bell'ingegno e la superficiale pedantesca erudizione; ma da un soggetto così arido *Moliere* seppe trarne partito per la scena comica colla caparbieria di Filaminta preoccupata del merito ideale di Trissottino. Dietro a questa commedia nell'anno stesso venne la farsa della *Contessa d'Escarbagnas*, una pastorale comica di cui rimasero soltanto i nomi de' personaggi, e la commedia-ballo l'*Ammalato immaginario* recitata nel 1673, ultimo frutto di questo raro ingegno. Alla quarta rappresenta-

zio-

zione che se ne fece il dì 17 di febbrajo, morì in sua casa questo principe della commedia francese, essendovi stato trasportato dal teatro moribondo.

Moliere nato nel 1628 con disposizioni naturali alla poesia comica più che alla seria, appena ebbe veduto il teatro di Borgogna che manifestò la sua inclinazione verso la scena. Coltivò i suoi talenti colle lettere studiando per cinque anni nel Collegio di Clermont, ed ascoltò le lezioni filosofiche di *Pietro Gassendo*, onde trasse l' abito di ben ragionare ed analizzare, che si vede trionfar nella maggior parte delle sue opere. E chi gli negherà il talento filosofico ove ponga mente a quella sagacità che lo scorge ad entrar da maestro nel mecanismo delle umane passioni? Ma la filosofia di *Moliere* non fu quella orgogliosa e vana che sdegna di piegarsi al calore della passione, o ignora l' arte sagace di mostrar di perdersi in esso per celare i suoi ordigni e le sue forze; non fu quella filosofia che fa pompa del suo

 com-

compasso, de' suoi calcoli e dell'austerità della sua dottrina. La filosofia di *Moliere* e di ogni uomo che pensa e medita per giovare, è quel fuoco secreto, benefico, necessario che tutto penetra, tutto avviva, e tutto purifica per l'altrui ammaestramento. Or questa filosofia da quanti filosofi e matematici di ostentazione è conosciuta?

Scorrendo per le provincie egli giva studiando l'uomo e la propria nazione. Se imbatteva in qualche personaggio originale degno di ritrarsi sulla scena, nol perdeva di vista prima di averlo pienamente studiato. Riferisce m. *Arnaud* che avendo egli trovato un dì uno di tali uomini originali segnato con tratti caricati, gli si attaccò, e postosi seco lui in un carrozzino l'accompagnò sino a Lione e non l'abbandonò finchè non l'ebbe studiato in tutte le gradazioni di ridicolo che ne formavano il carattere. In Versailles ebbe saggio di osservare i costumi de' cortigiani e di dipingerli al vivo; e si sa che essi stessi contribuirono talo-

ra

ra colle loro notizie ad arricchire il suo tesoro comico.

Intorno a' caratteri diversi delle sue favole, è da avvertirsi che egli da prima accomodò i suoi lavori al gusto dominante per le commedie d'intrigo; ma poichè ebbe acquistato maggior credito, si rivolse da buon senno a rinvenire il ridicolo ne' costumi correnti. Dipinse a meraviglia i *petits-maitres* francesi divenuti ognora più ridicoli con passarne la caricatura alle altre nazioni. Espose graziosamente alla derisione il pedantismo, l'impostura de' medici, la ciarlataneria de' falsi eruditi, l'affettazione delle donne *preziose*, e delle pretese letterate, ed il difetto di una virtù troppo fiera ed intollerante.

Allo studio dell'uomo e della propria nazione *Moliere* accoppiò quello degli scrittori teatrali, e seppe approfittarsi delle loro invenzioni, non da plagiario meschino, ma da artefice sagace che abbellisce imitando. È incerto che in qualche scena del *Borghigiano Gentiluomo* e del *Tartuffo*

 aves-

avesse avuto la mira alle *Nuvole* ed al *Pluto* di Aristofane, come pretese *Pietro Brumoy*; benchè alcuna remota rassomiglianza si scorga delle nominate favole greche con qualche tratto di quelle di *Moliere*. Certo è però che sono imitazioni di Plauto l' *Anfitrione* e l' *Avaro*, e che i fratelli della *Scuola de' mariti* sono modellati sugli *Adelfi* di Terenzio. Gli accidenti del velo della medesima favola, e nel *Siciliano*, il *Convitato di pietra*, la *Principessa d' Elide*, ed una parte della *Scuola delle donne*, si ricavarono dal teatro spagnuolo. Prese assai più dagl' Italiani. Da Straparola trasse l' argomento ed alcune grazie della stessa *Scuola delle donne*. Varie scene ed astuzie di Scapino e di Sbrigani si trovano nelle commedie del Porta; *Giorgio Dandino* deriva da una novella del Boccaccio già dallo stesso Porta trasportata sulla scena. Il *Dispetto amoroso* è del Secchi. Lo *Stordito* e il *Servo balordo* de' commedianti Italiani e l' *Inavvertito* del Barbie-

bieri. Il *Cornuto immaginario* viene dalla favola italiana intitolata il *Ritratto*. Il *Tartuffo* stesso fu precèduto dal *Bernagasso* degl' Italiani. Di ciò convengono il *Baile* (*a*), il *Leris* nel *Dizionario de' Teatri di Parigi*, e l' abate *Dubos* mentovato dal sig. *Bret* nella sua edizione delle *Opere di Moliere*. Diceva *Dubos* che si ricordava di aver letto che *Moliere* doveva al teatro italiano il suo *Tartuffo* (*b*). Si vuol notare però che il *Bernagasso* mentovato ed il *Tartuffo* vennero dopo di due altri componimenti italiani, ne' quali si dipinse il carattere di un falso divoto, cioè dalla commedia latina di Mercurio Ronzio vercellese *De falso hypocrita et tristi*, e dall' *Ipocrita* di Pietro Aretino, in cui nulla si

(a) *Dizionario Critico* artic. *Poquelin* Nota F.

(b) Vedasi anche il Riccoboni nelle Osservazioni sulle commedie e sul gusto di *Moliere*. Il sig. *Bret* però si oppone all' avviso de' riferiti autori.

si desidererebbe per raffigurarvi il *Tartuffo*, se l' autore non avesse voluto nella sua favola aggruppare gli eventi che nascono da una somiglianza, e quelli di cinque coppie d' innamorati, le quali cose gl' impedirono il rilevar tutti i tratti più vivaci di tal fecondo detestabile carattere che sempre con utilità e diletto sarà esposto alla pubblica derisione. Ora se gl' Italiani ebbero il *Bernagasso* che rappresentarono anche in Francia, se ebbero altresì l' *Ipocrita* del Ronzio e dell' Aretino, non comprendo come il sig. *Palissot* potè affermare nelle *Memorie Letterarie* che il *Tartuffo non aveva avuto modello in veruna nazione*. E se tanti e tanti altri materiali e favole italiane *Moliere* imitò o tradusse con felice riuscita, ebbe torto manifesto *Giambatista Rousseau*, quando scrisse che *Moliere nulla dovea agli Italiani*, *a riserba del modo di rappresentare pantomimico di Scaramuccia*, *e della commedia del Secchi e del Cornuto immaginario*. Questo è confes-

sa-

sare un debito per negarne uno maggiore. Da ciò si vede la difficoltà di esser critico e pensatore senza cognizione della storia.

Bisogna però mostrare ingenuità maggiore di codesti Francesi eruditi, e confessare che *Moliere* abbelliva le altrui invenzioni, accomodandole così acconciamente al suo tempo ed alla propria nazione, che, quando non lavorava con fretta, gli originali sparivano sempre a fronte delle sue copie. Niuno al pari di lui possedeva l'arte di scoprire il ridicolo di ogni oggetto: niuno mosse con più fortuna e destrezza la guerra agl'impostori: niuno innalzò la poesia comica sino al *Misantropo*: niuno copiò più al vivo la natura seguendola dapertutto senza lasciarla se non dopo di averne raccolti i tratti più rassomiglianti. Da ciò venne quella verità di carattere che costituisce il talento maggiore di quell'ingegno grande, e che lo rende superiore a tutti gli altri comici. La poca felicità notata da' critici nello scioglimento delle sue favole;

qual-

qualche passo dato talvolta oltre del verisimile per far ridere; alcuna espressione barbara, forzata o nuova nella lingua, di che fu ripreso da *Fènèlon*, la *Bruyere* e *Baile*; molte composizioni scritte per necessità con soverchia fretta; la mancanza di vivacità che pretesero osservarvi alcuni Inglesi che ne copiarono qualche favola alterandola e guastandola a lor modo; tutte queste cose, quando anche gli venisseso con ogni giustizia imputate, dimostrerebbero in lui l'uomo. Ma i sommi suoi pregi sino a quest'ora trovati coll'esperienza inimitabili, lo manifestano grande a tal segno, che al suo cospetto diventano piccioli tutti i contemporanei e i successori. Videsi allora al maggior *Cornelio* succedere l'immortal *Racine*, ed all'uno e all'altro qualche tragico del XVIII secolo; ma dove è il degno successore di *Moliere*? Egli è ancor solo.

Mentre egli fioriva altri scrissero ancora farse e commedie; ma noi non ci arresteremo su quelle di *Poysson*, *Mont-*

Montfleury, *Boursault*, *Hauteroche*, *Champmelè*, *Vizè*, *Baron* ed altri commedianti, i quali o ne composero in effetto o prestarono il nome a chi le scrisse e non volle comparire. Trarremo solo da questa folla di poca importanza il *Pedante burlato* piacevole commedia di *Cirano di Bergerac*, i *Visionarii* di *Desmaret* morto nel 1676 commedia in quel tempo stimata inimitabile, benchè non sia se non una filza di scene di tratti immaginarii cattiva e maltessuta, e i *Litiganti* di *Racine* imitazione delle *Vespe* di Aristofane uscita nel 1667, cui credesi di avere in qualche modo contribuito e *Desprèaux* e *Furetiere* ed altri chiari letterati (a).

Dicasi pur anche alcuna cosa delle commedie di *Quinault* scritte nel fiorir di *Moliere*. Contando egli nel 1653 il diciottesimo anno di sua età diede al

(a) Si vegga la *Vita di Racine* e la di lui prefazione de' *Plaideurs*.

al teatro le *Rivali* favola tessuta alla spagnuola su di una deflorazione, sulla fuga di due donne rivali, e sul loro travestimento da uomo, senza arte, senza regolarità e senza piacevolezza. Nel 1654 produsse l'*Amante indiscreto*, ovvero il *Padrone stordito*, tratto, come dicemmo, dagl' Italiani, commedia però difettosa per condotta, per economia e per arte di dipingere, e di molto inferiore all' *Inavvertito* del Barbieri, ed assai più allo *Stordito* di *Moliere*. Riconobbero i Francesi nella di lui *Commedia senza commedia* recitata nel 1655 gran fertilità d'ingegno. Vi si figura che alcuni commedianti per mostrare i loro talenti rappresentino nel secondo atto una pastorale, nel terzo una commedia, nel quarto una tragedia della morte di Clorinda, nel quinto una tragicommedia decorata sull' innamoramento di Armida. La *Mère coquette* rappresentata con gran concorso nel 1664 è la migliore delle sue commedie, ma lontana dal sostenere il confronto di quel-

quelle di *Moliere*. La dipintura di una madre che si enuncia per civetta, mal corrisponde all'idea vera di tal carattere. Ella è una donna attempata che si belletta e vuol passare alle seconde nozze; ma basta ciò per caratterizzarla per *coquette?* L'autore ebbe principalmente in mira di tessere la sua favola sul disgusto di due amanti procurato per furberia di una serva. Vi si vede, è vero, abbozzato il ritratto di un *Marchese* stordito e imprudente, come accennò *Voltaire*; ma non vi si trova la verità e la vivacità comica che acquistò poi tal carattere per mezzo di *Moliere*. *Voltaire* stesso avendo riguardo a questa *Mère coquette* diceva che *Moliere* non trovò il teatro Francese totalmente sfornito di buone commedie; e che quando questa si rappresentò, non avea *Moliere* prodotto i suoi capi d'opera. Egli in ciò s'ingannò, come anche nel credere sì buona tal favola. Non era uscito nel 1664 il *Misantropo*; ma le *Preziose ridicole*, la *Scuola delle donne*, la *Criti-*

tica di questa, e l'*Improvisata di Versailles*, ed assai più i tre primi atti del *Tartuffo* preceduti alla *Mère coquette*, aveano già ben degnamente enunciato *Moliere* e la buona commedia.

Tre altri comici rinomati si vogliono mentovar con onore dopo *Moliere*, cioè *Regnard*, *Brueys* e *Dancourt*. *Giovanni Francesco Regnard* nato in Parigi nel 1674, secondo *Voltaire*, morì di anni cinquantadue, ma l'autore del *Calendario degli spettacoli* vuole che sia mancato di vivere nel 1710, e *Palissot* reca la di lui morte seguita nel 1709. Di genio allegro, giocondo, comico, meritò, per altro dopo lungo intervallo, di occupare il secondo posto appresso *Moliere*. Il suo *Giocatore* si avvicina molto al gusto di quel gran comico. I *Menecmi* tratta da Plauto viene pregiata dagl' intelligenti; ed è da notarsi che l'autore la dedicò a *Boileau Desprèaux* contro di cui poi scrisse una satira, parendogli di non essergli stata dall' Orazio della Francia ren-

renduta tutta la giustizia. Il *Legatario universale* buona commedia d' intrigo si distingue pel dialogo vivo e naturale. Il *Distratto* è piacevole per la bizzaria del carattere, ma il colore che l' avviva a me sembra soverchio risentito, e le distrazioni vi si ammassano in tanta copia che si rende poco credibile. Carlo Goldoni introdusse questo carattere in una sua favola, facendolo comparire pochissime volte come personaggio episodico, e le distrazioni non eccedettero nè in numero nè in istranezze, e la dipintura riuscì dilettevole e verisimile.

Davide Agostino Brueys, benchè morto nel 1723, passò la maggior parte della sua età nel secolo XVII, essendo nato in Aix nel 1640. Da teologo controversista divenne poeta comico non ispregevole, e conservò tra' Francesi il gusto della vera commedia. *Le Grondeur* gli acquistò molto credito. Egli convisse con *Palaprat* per alcun tempo con molta intimità e da lui fu ajutato nel comporre la nominata comme-

 dia.

dia. Diceva però con la maggior naturalezza del mondo, che il *primo atto era tutto suo ed era eccellente, il secondo in cui Palaprat avea inserite alcune scene burlesche, era mediocre, il terzo che tutto apparteneva all' amico, era detestabile*. Di lui è pure rimasta al teatro una imitazione dell' *Eunuco* di Terenzio intitolata il *Mutolo*. Egli abbellì ancora l'antica farsa dell' *Avvocato Patelin* (a).

Florent Carton Dancourt nato nel 1661 o 1662 e morto nel 1725 o 1726 fu un commediante di mediocre abilità. ed uno de' buoni autori comici. Dialogizza con felicità e piacevolezza, se non che talvolta diventa affettato per voler esser concettoso. Riusciva principalmente nel dipingere le donne intriganti e i cavalieri d' industria, caratteri copiosi nelle nazioni numerose ed opulente, i quali sanno così ben co-pri-

---

(a) Vedi le *Memorie letterarie* che formano il tomo II della *Dunciade* di *Palissot*.

privi di politezza e di onestà, che merita ogni applauso il delicato comico che sappia smascherarli e denunciarli graziosamente al pubblico. Il *Cavaliere alla moda*, il *Cittadino di qualità*, il *Giardiniere galante*, sono le sue commedie più pregevoli. Tutte le sue favole vanno impresse in dieci volumetti; ma si crede che alcune sieno state pubblicate da autori anonimi sotto il di lui nome. Verseggiava languidamente, ma scriveva con vivacità in prosa.

Quanto alla Commedia Italiana di Parigi fu sostenuta, dopo i *Comici Gelosi*, prima da una comitiva che rimase in quella capitale sino al 1662 senza stabilimento fisso, poi da un' altra più fortunata che alternava colla Compagnia Francese or nel teatro di Borgogna or nel Picciolo-Borbone or nel Palazzo-Reale. Sette anni dopo la morte di *Moliere* si unirono le due compagnie Francesi nel Palazzo di *Guenègaud*, ed il teatro di Borgogna rimase alla sola Compagnia Italiana sino al 1697, quando d'ordine sovrano

rimase chiuso. Per lo più essa rappresentava commedie *dell' arte* ripiene sovente di apparenze e trasformazioni per dar luogo alle facezie e balordaggini dell' Arlecchino. Nondimeno il teatro Francese conserverà sempre grata memoria di *Scaramuccia* e della commedia Italiana frequentata da *Moliere* per istudiar l' arte di rappresentar con grazia nelle situazioni ridicole.

CAPO VII

Teatro Lirico Francese, e suoi progressi per mezzo del Lulli, e del Quinault.

AVeano in Francia nel XVI secolo eccitato il gusto musicale i *Concerti* del poeta *Antonio Baif*: e più i balletti di Baltassarino seguiti da quelli del Rinuccini del XVII. Di assai cattivo gusto furono in seguito il balletto delle *Fate* del 1625, in cui, come dicemmo, ballò Luigi XIII, e la festa della *Finta Pazza* mentovata da Renau-

naudot, fatta rappresentare nel Picciolo-Borbone nel 1645 dal cardinal Mazzarini. Due anni dopo egli stesso introdusse in corte l' opera italiana chiamando da Firenze alcuni *Cantanti* che recitarono alla presenza del re l' *Orfeo* rappresentata in Venezia colla musica del riputato Zarlino. S' imitò poi la magnificenza dell' opera di Venezia nel 1650 coll' *Andromada* di *P. Cornelio*. Fu una semplice mascherata in forma di balletto la *Cassandra* di *Benserade* eseguita nel 1651 in cui ballò Luigi XIV.

Faceva intanto il *Marchese di Surdeac* rappresentare a sue spese nel Castello di Neoburgo in Normandia il *Toson d' oro*; e l' abate *Perrin* tentava di fare un' opera francese componendo in cattivi versi una pastorale posta in musica da *Cambert* cantata la prima volta in *Issy* nel 1659. L' anno seguente il Mazzarini fe rappresentare nel Louvre l' *Ercole amante* in italiano che a' Francesi non piacque. Allora il *Perrin* vide ravvivarsi le sue spe-

ranze di fondare un' opera musicale francese, e nel 1661 compose l' *Arianna* ancor più infelicemente verseggiata; ma la morte del Mazzarini deluse ancor questa volta i suoi disegni. Senza scoraggirsi compose la pastorale *Pomona*, e l' applauso che ne riscosse l' animò a chiedere al sovrano la facoltà di stabilire un' opera francese, ed ottenutene nel 1669 le lettere patenti si associò con *Cambert* per la musica, e con *Surdeac* per le decorazioni, e per otto mesi nel 1671 continuò a cantarsi in Parigi l' opera di *Pomona*. Col pretesto poi di avere anticipato molto danaro *Surdeac* s' impossessò della cassa, cacciò via il *Perrin*, e si valse del parigino *Gabriello Gilbert* che compose le *Pene e i Piaceri d' Amore* rappresentata nel 1672 colla musica del *Cambert*. Questi furono i deboli principii dell' opera francese, che dopo qualche anno per mezzo del fiorentino Giambatista Lulli passato in Francia, e del *Quinault*, fu portata nata appena all' eccellenza.

Lul-

Lulli celebre violinista maestro di musica, e poi segretario del re, di cui ebbe in seguito tutto il favore sino alla sua morte, fece tosto sentire la superiorità del suo ingegno, e con alcune arie di balletti composti pel re, e colla musica posta ad alcuni versi di *Quinault* nella tragedia-balletto di *Psychè*. Per buona sorte, e gloria della scena musicale francese, Lulli favorito da madama di *Montespan* ottenne dal *Perrin* con una summa considerevole la cessione del privilegio, e nel medesimo anno preso per socio il Vigarani macchinista del re diede le *Feste di Amore e di Bacco*, opera composta di molti balletti. Morto *Moliere* nel 1673 Lulli ottenne la sala del Palazzo Reale, dove nell' aprile di quell' anno stesso comparve la prima opera del *Quinault Cadmo ed Ermione*. I Francesi ammirandone la versificazione tanto superiore a quella del *Perrin*, non avrebbero voluto trovarvi la mescolanza del burlesco introdotta già nella *Pomona*.

L' anno seguente si rappresentò *Alceste*, ovvero il *Trionfo di Alcide*, in cui le scene di Lica e Stratone si appressano non poco al burlesco. La varietà delle decorazioni in diversi luoghi della terra, e dell' inferno unita alla facilità armoniosa dell' espressioni apprestò al genio incomparabile del Lulli tutta l' opportunità di manifestarsi. Egli è vero che un viluppo condotto con tanta libertà riesce assai più facile a tessersi, e a snodarsi che un' opera istorica incatenata al comodo della musica, e alle leggi del verisimile; ma il sapere scerre e interessare, come fe molte volte *Quinault*, nell' opera mitologica che non ha freno, merita distinta lode. I di lui contemporanei notarono nell' *Alceste* più di un difetto. Al loro intendere il poeta francese avea guastato l' argomento greco senza approfittarsi del più bello dell' *Alceste* di Euripide, ed aggiuguendovi episodii che converrebbero ad ogni favola, e che non hanno un legame necessario col fatto della moglie di Admeto..

Nel-

Nella tragedia del *Teseo* cantata nel 1675 è teatrale l' angustia di Egle nella quarta scena dell' atto IV, che per salvar la vita a Teseo promette a Medea di sposare il re, e rinunziare all' amor di Teseo; come ancora nella scena quinta è delicato lo sforzo di Egle stessa per apparire infedele, e far credere a Teseo che più non l' ami.

Ati recitata nel 1676 dee reputarsi una delle favole più interessanti del *Quinault*. Vi si trova la solita varietà delle decorazioni mitologiche, ma accompagnata da alquanti colori patetici e vigorosi degni del tempo del gran Metastasio. Può servire di esemplo la bella scena sesta dell' atto primo di Sangaride, ed Ati, di cui diamo la traduzione, pregando i leggitori a compiacersi di consultare l' originale:

Ati

Sangaride gentil, de' giorni tuoi
Il più bel giorno è questo.

Sangaride.

A te del pari
Che a me concesso è il vanto

di

Di apprestar del gran dì sacro a Cibele
Il festivo apparato.

Ati.

È ver, ma a questo
Che dividi con me, l'onor tu accoppi
D'esser d'un gran regnante oggi consorte.
Oh del re rara sorte!
Mai sì vaga e sì lieta io non ti vidi!

Sangaride

Ati però così d'amor nemico
Della sorte del re non fia geloso.

Ati

Lieti vivete; i voti miei son questi;
Così bel nodo io strinsi; i vostri amori
Io secondai, . . . Ah de' tuoi dì felici
Questo il più glorioso
Sarà del viver mio l'estremo giorno.

Sangaride

Numi!

Ati

Ati

Il funesto arcano
A te sola confido; ho finto assai.
A chi di vita ormai
Non riman che un momento,
Il simular che giova il suo tormento?

Sangaride

Io fremo; il mio timor deh rassicura,
Ati, per qual sventura
Morir tu dei?

Ati

Tu stessa
Condannarmi dovrai,
Morir mi lascerai.

Sangaride

Io! per salvarti
Tutto armerò tutto il poter supremo . . .

Ati

Vano soccorso! a superar me stesso
Mi manca ogni valore:
Per te senza speranza ardo d' amore.

Sangaride

Che? Tu!

Ati

Pur troppo è ver!

Sangaride

M' ami?

Ati

Ti adoro;

Tel dissi già; condannerai tu stessa

Il mio foco il mio ardire,

Mi lascerai morir. Castigo io merto;

Un rival generoso,

Un mio benefattor pur troppo offendo.

Ah ma l' offendo invan, d' amore è degno,

E tu a' meriti suoi giustizia rendi.

Oimè! questo è dolore!

Confessar che un rival degno è d' amore!

Senza ritegno il mio morir decreta.

Sangaride

Oh Dio!

Ati

Sospiri? . . . piangi? . .

La mia [illegible]

For-

Forse qualche pietà nel sen ti desta?

Sangaride

Ati, la sorte tua di pianto è degna,
E pur tutta non sai la tua sventura.

Ati

Ah se ti perdo, ah se a morir son presso,
Che mi resta a temer?

Sangaride

Perdere è poco
L' oggetto del tuo foco:
Ciò che pianger tu dei
È che mi perdi, e l' idol mio tu sei.

Ati

Io? Ciel che ascolto? M' ami tu, mio bene?

Sangaride

T' amo, e lo stato tuo peggior diviene (*a*).

Do-

(a) Se ne tralasciano gli ultimi versi che non corrispondono al resto.

Delicato nell' atto IV è il lamento di Sangaride. Ella volle nel precedente atto mauifestare a Cibele l'amore che ha per Ati, e questi l'interruppe perchè non si esponesse al furor della dea svelando l'arcano. Ciò ella attribuisce all'infedeltà di Ati, e dice,

Helas! j'aime un perfide
Qui trahi mon amour;
La Deesse aime Atys; il change en moins d'un jour;
Atys comblè d'honneur n'aime plus Sangaride!

Ati poi dal poter della dea renduto furioso rassomiglia l'*Agave* degli antichi tragici, e trafigge Sangaride più non conoscendola. La dea crudele gli rende la ragione nell' atto V, ed egli conosce l'eccesso ove ella l'ha spinto,

Quoi! Sangaride est morte! Atys est son bourreau ecc.

e si uccide alla presenza di lei, che pentita si duole di non poter morire, ed Ati allora dice spirando,

Je suis assez vengè, vous m'aimez, et je meurs.

Que-

Queste patetiche espressioni tengono svegliato lo spettatore in questa favola, e ne formano la vera bellezza; là dove il lavoro mitologico ne forma una specie di distrazione. Gli Zeffiri *in gloria*, i sogni piacevoli e i funesti che danzano intorno ad Ati addormentato, le divinità de' fiumi e delle fontane che ballano e cantano, i voli, le trasformazioni di Ati in pino, erano cose buone, quando non si conosceva il melodramma Metastasiano; esse potevano occupare tutti gli occhi, ma non tutti i cuori.

Iside è la favola della figlia d' Inaco perseguitata da Giunone fatta tormentare dall' Erinni d' ogni maniera. Giove intercede per Io, e giura al fine di più non amarla purchè l' infelice cessi di patire. Giunone caccia allora la furia nell' inferno, ed Io sotto il nome d' Iside diventa immortale. Si osserva in tal favola il solito uniforme ammasso di personaggi allegorici, e la trasformazione di Siringa in canna, di Jerace in uccello di rapina, di Argo in pavone.

ne. Pur vi si trova una bella scena di Jerace ed Io. L'amante si lamenta della di lei freddezza che gli sembra incostanza, la ninfa si discolpa dicendo di temere un presagio funesto, e Jerace ripiglia:

Repondez-moi de vous, je vous repons des dieux:
Vous juriez autrefois que cette onde rebelle
Se ferois vers sa source une route nouvelle
Plutôt qu' on ne verroit votre coeur degagè,
Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine,
C' est le même penchant qui toujours les entraine;
Leurs cours ne change point, et vous avez changè,

Questa osservazione dell' amante è tenera e vera e da preferirsi al pensiero ricercato di Ovidio, *Xante retro propera* ec. Il monologo e i lamenti di Jerace sono stati meritamente comendati dal *Marmontel*. Quest' enciclopedista

sta nell' articolo *Opera* raccolse i migliori passi del *Quinault* per dare idea della bellezza del di lui stile e della versificazione in diverse passioni. Ed oltre alla citata scena dell' *Iside*, mentovò ancora quella dell' atto V dell' *Ati Quoi Sangaride est morte* ec; il discorso di Plutone, nella *Proserpina* rappresentata nel 1680,

Les efforts d'un géant qu' on croyoit accablé,

e la disperazione di Cerere, *J' ai fait le bien de tous*. Nel discorso di Medusa nel *Perseo* cantata nel 1682 diede l' esempio ancora d' un maschio stile,

Je porte l' épouvante et la mort en tous lieux.

Nel *Fetonte* rappresentato nel 1683, nell' *Amadigi* il cui soggetto fu dato al poeta dallo stesso sovrano nel 1684, e nel *Tempio della Pace* balletto, e nell' *Orlando* tragedia, le quali favole si cantarono nel 1685, si ripetono le decorazioni delle altre sue composizioni che vengono interrotte da alcune scene che tirano l' attenzione.

Ma il capo d'opera del teatro lirico francese si rappresentò nel 1686, L'*Armida* tratta dal gran poema epico di Torquato più felicemente che non fu l'*Orlando* dal gran poeta Ariosto, fu il melodramma più fortunato del *Quinault*, in cui egli trionfò come poeta, Lulli come gran maestro di musica, e *Rochois* come attrice. L'azione si rappresenta ora in Damasco, ora in una campagna con un fiume che forma un' isola, ora in un deserto, oltre l'oceano, o nel palazzo incantato di Armida. Con Idraotte, Rinaldo, Armida, ed altri personaggi reali intervengono gli allegorici l'Odio, la Vendetta, la Rabbia, le Furie, i Demonj, i Piaceri.

Nell'atto I si vede la disposizione dell'animo di Armida contro Rinaldo: l'applauso che ella riscuote per tanti cavalieri cristiani da lei imprigionati: la vendetta che medita contro Rinaldo che gli ha liberati. Nel II Idraotte ed Armida dispongono le loro insidie contro il guerriero nemico. Rinaldo arriva appunto nella campagna ove son te-

tese,

se, ed incantato della delizia del luogo si discinge parte dell' arnese. Vaghi armoniosi sono i versi che pronuncia:

Plus j' observe ces lieux, et plus je les admire.
Ce fleuve coule lentement,
Et s' eloigne à regret d' un sejour si charmant . . .
Un son harmonieux se mêle au bruit des eaux;
Les oiseaux enchantez se taisent pour l' entendre.

Tutto ciò è detto con leggiadria, ma con poca verità; per un poeta lirico è bello: per un personaggio drammatico è falso. È vero che diletta un fiume che placido e lento irriga i campi; è vero che incanta il mormorio armonioso delle acque: ma non è vero che il fiume con rincrescimento si allontana da quel soggiorno, anzi non è vero che se ne allontana; nè anche è vero che gli augelli tacciono per udire il gorgoglio delle acque. Il drammatico sagace dee sempre ciò mitigare almeno con un *sembra*. Rinaldo si addormen-

ta, e Armida gli si avventa con un dardo ma non ferisce. La sua esitazione è bene espressa; la sua avversione si dissipa; desidera di renderlo suo amante; ordina a' demoni che la trasportino insieme con Rinaldo *au bout de l'univers*. Tutto ciò chiama l'attenzione. Ma l'atto III è quasi tutto fantastico e miracoloso; e gli osservatori di buona fede confesseranno, che il dialogo dell' Odio con Armida è per lo spettatore ciò che è un sogno per chi è sveglio. Se l'apparenza sarà eseguita con qualche grazia, tratterrà l'uditorio senza noja, ma senza persuadere nè commuovere; se l'esecuzione sarà debole, si corre rischio di coprir l'azione di ridicolo. La favola già per ciò intepidita nell' atto III con gli esseri allegorici, in tutto l'atto IV diviene vie più fredda e nojosa per le apparizioni delle donne care ad Ubaldo, ed al Danese; ed i medesimi Francesi non disconvengono. Nel V si veggono benchè in iscorcio i vaneggiamenti de' due amanti, la sorpresa di Rinaldo

do al raffigurare nello scudo incantato la propria mollezza, la deliberazione che egli fa di partire, l'arrivo e gli sforzi di Armida per trattenerlo, il di lei svenimento, la partenza de' guerrieri, i pianti e la disperazione della maga. Tutto ciò nulla ha di mitologico, ed è quello appunto che commuove ed interessa, e che il *Marmontel* e chi l'ha seguito in encomiar *Quinault*, non hanno saputo osservare. Si aggiunga a questo, che l'*Armida* meno caricata di macchine ed apparenze è pure riuscita pienamente ad onta del freddissimo atto IV. Sono dunque le macchine spettacolo di un momento che non basta ad appagare l'uditorio. È l'*interesse* dell'azione, è la *verità* degli affetti, è la felice *combinazione delle situazioni*, ciò che costituisce la vera bellezza del melodramma.

Dopo l'*Armida* rinunziò *Quinault* al teatro, e Lulli ricorse a *Campistron*, che compose per lui *Aci e Galatea* rappresentata pochi mesi dopo, e piacque al sommo. L'istesso poeta

scrisse poi *Achille e Polissena*; ma Lulli infermossi dopo aver fatta la musica dell' atto I, e l' apertura, ed il rimanente si pose in musica da *Colasse*. Lulli morì di tal malattia nel 1687 contando 54 anni di età. *Quinault* gli sopravvisse un solo anno, e cessò di vivere di anni 53 nel 1688.

Vivendo questi due genii insigni nel tempo stesso, parve l' uno nato alla gloria dell' altro. L' eleganza, le grazie dello stile, la facilità dell' espressione, l' armonia della versificazione del *Quinault*, davano ampio campo agli slanci mirabili dell' ingegno e del gusto del musico: la sagacità, la proprietà, la delicatezza, la forza delle note del Lulli, l' arte ch' egli possedeva di concertar le parti di una grande orchestra, svegliavano l' estro, le immagini, l' eloquenza del poeta. Da una banda la storia ci dimostra, che Lulli riconosceva la superiorità del *Quinault* nel verseggiare e nello scerre e disporre i suoi piani. E ciò egli manifestò nel consigliar *Tommaso Corneille* a regolar-

larsi col *Quinault* nel tessere il suo *Bellerofonte*; ed anche nell' inviargli i proprii versi de' *divertissemens* perchè a quella misura ed a quel numero altri ne facesse migliori per la sua musica. Dall' altra banda la stessa storia ci addita che *Quinault* prima di collegarsi con Lulli avea cento volte corso l' aringo teatrale senza potere schermirsi da' morsi di *Boileau*. Lulli all' opposto tutto dovendo a se stesso, tutti a suo favore raccolse i voti de' Francesi, i quali confessano di dovergli si tutta la delicatezza della musica e la meravigliosa proprietà del canto. Lulli operava colle sue note i medesimi prodigi ancor quando non componeva sulle parole di *Quinault*; e ciò ben si vide nel mettere in musica tanto il *Bellerofonte* del minor *Cornelio* nel 1669, quanto l' *Aci* e *Galatea* del *Campistron* applaudita sommamente nel 1687 dopo la stessa *Armida*. Lulli anche prima di ottenere il privilegio del *Perrin* aveva mostrata la rarità de' suoi talenti ne' balletti da lui stesso

 com-

composti ed in quelli verseggiati dal *Moliere*. Lulli finalmente serviva di scorta alla poesia del *Quinault*, avendogli mostrato in qual guisa debba il poeta recidere il superfluo e render semplici e facili i proprii soggetti per accomodargli alla scena musicale. Ecco in fatti ciò che narrasi del modo che tenevano Lulli e *Quinault* nel formare un' opera (*a*). Scelto che aveva il Sovrano uno de' proposti argomenti, il poeta dava a Lulli la copia del piano eletto, perchè in esso andasse disponendo i balli, le canzonette e i *divertimenti*. Componeva in seguito il *Quinault* le scene, e le mostrava o all' Accademia o a i suoi amici *Boyer* e *Perrault* (*b*). Dalle mani de' letterati passavano a quelle del musico, il quale non le ammetteva se non dopo l' esame ch' egli ne faceva parola per parola

(a) Si vegga la *Vita* del *Quinault*.
(b) Vedasi la seconda edizione del libro intitolato *Menagiana*.

la (*a*), e talora ne risecava la mettà, nè contro del suo decreto si concedeva appellazione. Il poeta tornava a scrivere la scena criticata cercando di soddisfare al maestro. Lulli allora metteva tale attenzione alle parole che leggendo più volte la scena recatagli la mandava a memoria, la cantava al cembalo e vi metteva un basso continuo. Egli ne riteneva la cantilena senza errarne una nota, e venendo poscia l'*Alouette* o *Colasse* gli dettava ciò che avea composto, nè il giorno dopo se ne ricordava. Egli copriva le sue cantilene di stromenti quando non aveva ricevuta scena veruna dal poeta. Così concorrevano entrambi questi rari ingegni a stabilire l'opera in Francia. Ma ci si permetta di aggiugnere che *Quinault* fu rimpiazzato da alcuni scrittori, i quali composero dopo di lui opere francesi di felice riuscita; ma Lulli (ugualmente che *Moliere*) non ebbe un degno

(a) V. il tomo II di m. *Des-Fresneuse*.

suo successore nel teatro lirico che ne compensasse la mancanza. Narrasi di questo eccellente musico che aspirò alla piazza di segretario del re, e l' ottenne in questa guisa. Ripetendosi a San-Germano nel 1681 *le Bourgeois-Gentilhomme*, di cui Lulli avea composta la musica, rappresentò egli stesso a meraviglia il personaggio del Mufti, di che il re lo lodò grandemente. Lulli presa quell' occasione ripigliò: " Ma Sire, io aveva disegno di essere nel numero de' vostri segretarii, ed ora essi non mi vorranno ammettere fra loro ". Non vi vorranno ammettere (disse il re)? Essi se ne terranno onorati: andate dal cancelliere ". Egli subito divenne segretario del re. La vostra (gli disse m. *de Louvois*) è stata una temerità; voi alfine altro merito non avete che di aver fatto ridere il re. *He têtebleu*! (ripigliò gajamente e con coraggio Lulli) *vous en feriez autant, si vous le pouviez*.

Fine del Tomo VII.

SOMMARIO

LIBRO VII

Teatri Oltramontani del XVII secolo pag. 3

CAPO I

Teatro Spagnuolo ivi

Antica versificazione degli Spagnuoli 4
Giovanni *Boscano* consigliato dal Navagero introduce nella nazione il meccanismo della versificazione italiana 5
Quindi nacquero i Garcilassi, gli Errera, gli Argensola ivi
S' indagano le cagioni, per le quali non furono così felici nella Drammatica 6
Drammatici Spagnuoli sotto Filippo III 7
Poetare di Luigi *Gongora* difettoso nel sublime ivi
Difettosissimo nella Drammatica 8
Scenica del *Tasis*, e sua morte 11

Al-

Altri autori, e Jauregni ottimo tradut-
tore dell' *Aminta* 12
Filippo IV si crede autore del *Conte di Essex*
Analisi di questo dramma 16
Copia grande di autori sotto di lui 28
Baltassarra componimento di tre autori ivi
Opere del *Roxas* 31
Montalban, e sua *Lindona* 37
E l'altra sna commedia *los Amantes de Teruel* 38
Tirsi di Molina, e suo *Convitato di pietra* 46
Judia di Toledo del Diamante 48
Pedro *Calderòn de la Barca* 51
Strano giudizio del Nasarre su di lui 52
Avviso del Signorelli 53
Generi da lui coltivati, *Auti Sacramentali*, *Favole Istoriche*, *Commedie di spada e cappa* 54
Giudizio su gli *Auti* 55
Sulle Favole Istoriche 58
Distinguonsi fra queste la *Hija dell' Aire*, ed il *Tetrarca de Jerusalen* 59
Analisi del Tetrarca 60

Equi-

Equivoco del sig. Andres su di essa . 68
La *Niña de Gomes Arias* altra favola istorica del *Calderòn* . 70
Analisi di essa . 71
Frammento del lamento di Dorotea tradotto in italiano dal Signorelli 72
Principal merito del *Calderòn* sono le Commedie di spada e cappa 80
Se ne additano alcune più pregevoli 81
Gl' Impegni in sei ore commedia regolare . 86
Valor comico di *Agostin Moreto* 87
Corresse in iscena varii abusi de' coetanei . 88
Suo *Marques del Cigarral* imitato da *Scarron* . 89
Sua commedia regolare la *Confusion de un Jardin* 90
Negligenze de' patrocinatori Spagnuoli . 91
Desden con el desden di *Moreto* debolmente trascritta dal *Moliere* 92
Regnard ne' *Menecmi* anche sottogiacque al Moreto imitando la *Ocasion hace el ladron* . 95
Valiente Justiciero del Moreto 97
Pard

Pari artificio si osserva in altre due commedie *el Montañes Juan Pasqual*, ed il *Sabio en su retiro* 100
Discorso di Juan Pasqual all' Autore della Natura tradotto dal Signorelli. 101
Opere di *Antonio Solis* 105
Sua *Zingaretta di Madrid* 106
Il *Dottor Carlino*, l' *Amor all' uso*, *Proteggere l' Inimico*, ed altre sue commedie 108
Sopravvisse a *Calderon*, ma invitato ricusò di scrivere *Auti sacramentali* 109
Zamora migliorò in qualche parte il *Convitato di pietra* 112
L' *Ammaliato per forza*, altra sua commedia piacevole ivi
Il *Castigo de la miseria* rappresenta l'avarizia di Don Marcos Gil, piacevole dipintura di Antonio La-Hoz 113
Lo *Schiavo in catene di oro*, il *Sarto del Campiglio*, il *Duello contro l' innamorata*, commedie di *Bances di Candamo*, hanno varii pregi, e non pochi difetti 114

Al-

Altri commediografi in gran copia sono contemporanei, e successori del *Calderon* . . . 121
Ebbe però torto il Bettinelli che asserì gratuitamente che gli Spagnuoli non *sapevano nè anche ridere senza gravità* 123
Tragedie Spagnuole del XVII secolo 124
Osservazioni su quelle di *Cristofaro Virues* . . . ivi
Altre tragedie spagnuole . 130
Conchiusione del Teatro Spagnuolo del XVII . . . .
Lampillas o impostore o imposturato su di una Storia teatrale sognata 132
CAPO II
Tragedie latine d' oltramonti, Tragici Olandesi, e Teatro Alemanno . . 135
Tragedie del Vondel . . 136
Martino Opitz in Alemagna . 137
Suoi lavori drammatici . . ivi
Scrittori alemanni che lo seguirono 139
Tragedie del *Lohenstein* . . : ivi
E del *Halleman*, e del *Veisse* 140
Av-

ASSOCIATI

Dopo il Tomo V.

Giuliani (il sig. Raffaele) Direttore de' Dazii diretti nell' Aquila.

De Lucretiis (sig. Arcidiacono) Rettore del R. Collegio di Lucera.

Dell' Erba (sig. D. Alessandro) Rettore del R. Collegio di Avigliano.

Coletti (sig. D. Michele) Rettore del R. Collegio di Sulmona.

Spiriti (sign. Rettore del R. Collegio di Salerno).

ERRORI			CORREZIONI
Pag. 22	8	*che amar mirarlo*	*che amar? mirarlo*
82	6	piacvole	piacevole
112	3	*comple*	*cumple*
115	2	e	è
129	13	quatrro	quattro
132	16	*Agoetin*	*Agostin*
161	12	tratatto	trattato
173	16	*De la Fevillade*	*De la Feuillade*
193	9	tragedia	tragedie
194	12	alcuno	alcuni
223	8	*Moliere*	, *Moliere*
224	13	Mille	. Mille
230	24	saggio	agio

STORIA CRITICA
DE' TEATRI
ANTICHI E MODERNI
divisa in dieci tomi

DI
PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI
NAPOLETANO
SEGRETARIO PERPETUO
DELLA SOCIETA' PONTANIANA,
Anziano della Italiana di Scienze Lettere
ed Arti di Livorno
Professore Emerito della R. Università
di Bologna di Diplomatica e di Storia

TOMO VIII

NAPOLI
PRESSO VINCENZO ORSINO
1813.

Ardito spira
Chi può senza rossore
Rammentar come visse allor che muore

Metastasio nel Temistocle.

STORIA CRITICA DE' TEATRI ANTICHI E MODERNI

TOMO VIII

LIBRO VIII

Teatri d'oltramonti nel secolo XVIII

CAPO I

Teatro Francese Tragico.

DEcadendo l'arte di Sofocle in Italia, e perdendosene le tracce nelle Spagne per l'intemperanza della scuola Lopense, mentre *Cornelio* e *Racine* l'innalzavano in Francia assai dappresso al punto della perfezione, una folla di

 lo-

loro imitatori nel seguirli sempre senza raggiungergli ne ripetevano i difetti più che le bellezze negli ultimi lustri del secolo XVII, e ne' primi del XVIII. *Racine* singolarmente che avea scoperto il miglior camino, e prodotto l' *Atalia*, il capo d' opera della tragedia francese, senza avvilirla colla galanteria, avea cominciata una *Ifigenia in Tauride*, nel cui piano non entravano amori. Ma egli lasciò le occupazioni teatrali prima di depurar del tutto la tragedia, e la scena francese, dopo di lui si riempì della morale dell' opera di *Quinault* (a). *Alcibiade* (aggiunge il citato autore), *Amestri*, un *Agnonide*, il feroce *Arminio*, *Amasi*, un principe persiano nell' *Atenaide*, prendono il tuono effemminato de' romanzi di madamigella *Scudery*, che dipingeva i borghiggiani di Parigi sotto il nome degli eroi dell' antichità. L' epoca de'

(a) Si vegga l' epistola scritta dal *Voltaire* alla *Duchessa du Maine* premessa all' *Oreste*.

de' Virgilii, de' Raffaelli, de' Tassi, de' Metastasii, de' Pergolesi, suole esser seguita da una numerosa oscura prole della nojosa mediocrità. Ma la natura ha bisogno di riposo dopo di aver prodotto un ingegno raro.

In tal periodo non pertanto qualche buon talento mostrò d' intendere l' arte della tragedia senza appressarsi ai modelli grandi. *Giovanni Campistron* nato nel 1656, e morto nel 1723 scrisse diverse tragedie che non cedono per regolarità a quelle di *Racine*. Esse furono anche bene accolte nella rappresentazione a riserba di *Virginia* e di *Pompea*, le quali caddero; il suo *Andronico* ed il *Tiridate* restarono al teatro. Ma la lettura riposata è la pietra di paragone de' drammi, ed essi non passano alla posterità quando mancano di vigore nello stile, di proprietà ed eleganza nella lingua, di armonia nella versificazione, e d'interesse nell' azione; ora in quelli del *Campistron* si desidera forza, energia, calore ed eleganza.

Diedero allora qualche passo nella poesia tragica *La-Fosse*, *Rioupe-roux*, e la *Grange Chancel*. *Antonio La Fosse* detto d'*Aubigny* nato in Parigi nel 1653, e morto a' 2 di novembre del 1708, corse la tragica carriera, poichè *Campistron* avea rinunciato al teatro. *La Fosse* ne ravvivò il languore, e pieno com' era della lettura degli antichi Greci e Latini, nel 1696 fe rappresentare ed imprimere la prima sua tragedia *Polissena* applaudita e ripetuta, e non per tanto censurata benchè con poco fondamento. Egli contava allora quarantatre anni della sua età. Nel *Teseo* manifestò ugual sublimità di pensieri, vivacità ne' caratteri, giudizio nello scioglimento, nobiltà e purezza nello stile, armonia nella versificazione, benchè gli costasse fatiga. Nel *Manlio Capitolino* formato sulla *Venezia salvata* di *Otwai* col trasportare fra gli antichi Romani il fatto recente della congiura del *Bedmar* contro Venezia, diede un saggio più vigoroso e più deciso de' tragici suoi talen-

lenti, e svegliò nel pubblico, e ne' posteri viva brama che egli avesse potuto o calzar più per tempo il coturno, o prolongar più la vita.

Riouperoux compose *Ipermestra* tragedia regolare senza trarre tutto il vantaggio che presenta tale argomento.

La Grange Chancel nato nel 1678, e morto nel 1758 scrisse varie tragedie in istile debole e trascurato, e con viluppo romanzesco. Nel suo *Amasi* regna una molle galanteria sconvenevole all' argomento della *Merope* da lui appropriato a' personaggi della storia dell' Egitto. Si recitò nel 1701. Il *Voltaire* riconosce nell' *Amasi* più arte ed interesse, che nella *Merope* di *Jean la Chapelle* recitata nel 1683, e non meno deturpato da un amore non tragico. *La Chapelle* compose anche una *Cleopatra* non migliore della sua *Merope*.

A simile mollezza universale seminata nelle tragedie francesi volendo rimediare il *Longepierre* compose una *Elettra* tutta sul gusto della greca tra-

 ge-

gedia, semplice, senza episodii, senza sfigurarne il tragico soggetto con un freddo intrigo amoroso. Ciò però finì di corrompere il tragico teatro francese. *Longepierre* non lavorava con diligenza i suoi versi, non si elevava con lo stile, non conosceva bene il teatro francese, e la sua tragedia annojò e cadde. I Francesi si confermarono nella credenza di esser passata la moda della greca semplicità, attribuendo al gusto di essa l' effetto della particolar debolezza del *Longepierre*.

Tale era lo stato della tragedia in Francia, quando cominciarono a fiorire *La-Motte*, *Crebillon*, e *Voltaire*, ne' quali ravvisiamo caratteristiche diverse, merito disuguale, e difetti contrarii.

Antonio Hudard La-Motte nato nel 1672, e morto nel 1731 era veramente uomo d' ingegno, erudito, e non indegno di ricordarsi con lode; sebbene, al dir del *Palissot*, egli volle contraffare Omero, Anacreonte, Virgilio, *La-Fontaine* e *Quinault*, come la sci-

scimia contraffà l'uomo, e sostituì al naturale e al dilicato e al grazioso l'arte ed il *bello-spirito*, ed il parlar gergone. Nelle quattro sue tragedie i *Macabei*, *Romolo*, *Edipo*, *Inès de Castro* poco felicemente verseggiate e difettose nella lingua (*a*), gl' imparziali riconoscono merito ed interesse.

Osservasi ne' *Macabei* locuzione corrispondente al soggetto, sublime talora, ricca di nobili sentimenti, e lontana dalla generale affettazione di stile da' Francesi adottata nelle tragedie. Le passioni son dipinte con vivacità; ma l'azione sembra difettosa. In fatti l'eccidio de' Macabei che avviene nell'atto I, eccita tanta commozione che fa comparir languido il rimanente. Salmonea modello certamente di virtù eroica, è personaggio ozioso sino all'atto V. La con-

---

(a) *Feu m. de la Motte* (diceva *Voltaire* in una lettera a m. *Brossette*) *qui écrivait bien en prose, ne parlait plus français quand il faisait des vers.*

condotta della favola merita riprensione per certi racconti intempestivi, per qualche soliloquio puramente narrativo, e per la poca corrispondenza del tempo della rappresentazione con quello degli evenimenti.

Lo stile nel *Romolo* si risente più che nella precedente del difetto generale delle tragedie francesi, cioè vi si scorge maggior copia delle stesse espressioni poetiche solite ad usarsi da' Francesi, e più lontane dalla natura. Non può riprendersi che Romolo venga dipinto come innammorato a differenza de' suoi soldati che altro non cercano se non che una donna; ma al Conte di Calepio sembra incredibile il di lui amore, perchè nato tra' continui disprezzi di Ersilia. Più fondatamente potrebbe riprendersene la maniera di amare. Tante lagrime, tanta sofferenza, tante angosce sembrano convenire più ad un innamorato francese del tempo che si scriveva l' *Artamene*, che ad un Romolo eroe guerriero fervido feroce. Non è poi verisimile che Tazio vegga di lon-

fontano scintillare i pugnali nel volersi trucidar Romolo, troppo spazio dovendo correre trallo sfoderarsi i ferri e trafiggerlo. Ersilia che nell'atto III dice da parte di avere scritto il biglietto, manifesta mancanza d'arte nel poeta; ed oltre a ciò con poca verisimiglianza e ragione i versi ch'ella proferisce si sentono benissimo dagli spettatori, e non da Romolo.

Nel 1726 *La Motte* volle produrre un *Edipo* (*a*), per avventura non contento di quelle tragedie che su di questo personaggio scrissero *Corneille* e *Voltaire*. In effetto *La Motte* purga tale argomento tanto dell'episodio degli amori di Teseo e Dirce, alieni dall'avventura di Edipo, introdotto con mal consiglio dal padre del teatro francese, quanto di quello non meno etero-

(a) *Voltaire* afferma ch'egli nel medesimo anno ne mandò fuori due, l'uno in versi che si rappresentò e l'altro in prosa non mai recitato.

rogeneo della galanteria di Filottete che con rincrescimento si legge nell' *Edipo* del *Voltaire*. *La Motte* provvidamente corregge pur anco la favola greca dell' inverisimile ignoranza di Edipo intorno alle circostanze della morte di Lajo. Egli però ne tolse ogni utilità col rendere Edipo pienamente innocente nell' ammazzamento del re di Tebe. Dividendo poi la riconoscenza rende meno meravigliosa la rivoluzione, ed incorre nel difetto del *Voltaire*. Nè anche si riconosce come vantaggioso alla favola il miglioramento de' caratteri di Eteocle e Polinice contro l'idea lasciatane dagli antichi. Qual pro da un cangiamento che mena il poeta a lottare colle opinioni radicate negli animi di chi ascolta, e per conseguenza a rendere poco importante, perchè non credibile, la loro generosità verso del padre? Sarebbe lecito introdurre Achille dandogli i costumi di Tersite, ovvero Ascanio o Astianatte che combattesse con Diomede o Ajace?

La più applaudita delle quattro sue

tragedie fu senza dubbio l' *Inès de Castro* mai sempre bene accolta dal pubblico; nè è da dubitarsi dell' asserzione dell' autore che niuna tragedia dopo il *Cid* siesi rappresentata in Francia con più felice successo, avendosene un testimonio glorioso nell' approvazione che ne diede m. de *Fontenelle* nel 1732 quando si volle imprimere, *j' en ai jugè comme le public*. Non saprei dire se *La Motte* nel comporla avesse avuto presente qualche modello in tale argomento. So però che oltre al poema di *Camoens* si maneggiò in Lisbona dal *Ferreira*, ed in Castiglia dal *Bermudez* e da *Mexia de la Cerda*, benchè al cospetto della *Inès* francese spariscano tutte le altre. Lo stile della *Ines* generalmente è migliore di quello del *Romolo*; ma essa non ha nè la versificazione nè l' eleganza nè la poesia nè l' abbondanza nè la grandezza nè la delicatezza de' sentimenti di *Giovanni Racine*. Esposta questa tragedia alle critiche talvolta giuste spesso maligne de' semidotti e de' folliculari invidiosi, ha

ha non pertanto sempre trionfato su i teatri per le situazioni interessanti ben prese e ben collocate di sì patetico argomento. Oltre a ciò che sugerì all' autore la nota sventura d' *Inès*, egli ne ha renduta vie più lagrimevole la morte, facendo che ottenuta da Alfonso compunto la sospirata grazia ella si trovi impensatamente avvelenata. I plagiarii di professione copieranno questo colpo teatrale del veleno che impedisce il frutto dell' impetrato perdono; ma se non sanno preventivamente commuovere con situazioni e quadri vivaci, che cosa in fine essi si troveranno fralle mani? L' arida spoglia di un serpente che rinnovandosi la depone e si allontana. Riconosce il Calepio in questa favola pregi assai superiori alle imperfezioni che vi si notano; ma non lascia di osservarvi certa mancanza di unità d' interesse, che *La Motte* nelle sue prose ostentava. Contra il tragico artificio (dice ancora il dotto critico) le belle doti di Costanza distraggono alquanto dall' attenzione che debbesi a quel-

quelle d'*Inès*. Pure potrebbe ciò mirarsi con più equità, e dire che una donna come Costanza rende più compassionevole *Inès* che non ha neppure ragione di lagnarsi di lei per la virtù che possiede. Riprende altresì di sconvenevolezza ciò che dice la reina nella scena quarta dell' atto I, cioè che all' arrivo di don Pietro in corte gli occhi di lui distratti altro non vi cercavano che *Inès*; sembrandogli ciò poco verisimile in un marito da più anni possessore dell' oggetto amato. Ma questa censura avrà ben poco peso per chi rifletta che don Pietro è un marito per ipotesi del poeta tuttavia fervido amante, il quale gode fra mille pericoli e sospetti il possesso dell' amata, ciò che dee mantenere sempre viva la sua fiamma.

Il signor *di Crebillon* nato in Digione l' anno 1674 e morto in Parigi nel 1762, è il primo tragico francese che in questo secolo possa degnamente nominarsi dopo *Pietro Corneille* e *Racine*. La sua maniera si distingue da quella dell' uno e dell' altro. *Crebillon* non

non eleva gli animi quanto *Corneille*, non gl' intenerisce quanto *Racine*; ma gli spaventa con certo terrore tragico assai più vero e con un forte colorito tutto suo. Lontano dalla grandezza del primo non meno che dalla delicatezza ed eleganza armoniosa del secondo, egli non cade però nè nell' enfatico di quello, nè nell' elegiaco di questo. La sua immaginazione piena di forza, di calore e di energia, ma talora troppo nera, lo scorge non di rado nell' aspro e nell' inelegante ed in certe costruzioni oscure, per non dirle barbare col *Voltaire*. Imita spesso i Greci, e se ne appropria molte bellezze; ma le sue favole assai più complicate delle più ravviluppate delle greche, rendono talora difficile il rinvenirvi l' unità di azione; potrebbero ancora notarvisi varie allegorie, apostrofi, perifrasi poco proprie della scena e della passione. In compenso i suoi caratteri mi sembrano pennelleggiati con molta vivacità. Soprattutto è mirabile e veramente tragico quello di *Radamisto* nella trage-

dia

dia che ne porta il nome: il suo *Pirro* è più grande ancora del Pirro della storia. Grande feroce malvagio ambizioso e politico profondo si manifesta maestrevolmente il suo *Catilina*, benchè non a torto da Federigo II re di Prussia in una lettera scritta al *Voltaire* nel febbrajo del 1749 venga tutta la tragedìa ripresa per trovarvisi sfigurata la Repubblica Romana ed il carattere di Catone e di Cicerone. *Atreo*, *Tieste*, *Farasmane*, *Palamede* sono dipinti con molto vigore.

Ciò che nell' *Elettra* riguarda la vendetta di Agamennone è trattato gravemente e con gran forza; ma quanto impertinenti son poi in tale argomento l'amor di Oreste, e quello di Elettra! Contrario è l'amor di Elettra all'idea del di lei carattere tramandatoci dagli antichi; intempestivo e senza connessione è quello di Oreste per la figliuola di Egisto.

Non per tanto *l' Elettra* e la *Semiramide* si reputarono dal medesimo re di Prussia tragedie *de toute beautè* al

parí del *Radamisto*. A noi, oltre a ciò che dell' *Elettra* abbiamo detto, non sembra la *Semiramide* una delle migliori tragedie del *Crebillon*. Belo in essa è un traditore senza discolpa enunciato come virtuoso. Egli non sapendo se Ninia viva, macchina la rovina della propria sorella, cui, mancando il di lei figliuolo, apparterrebbe il trono. Questa Semiramide poi mal rappresenta la maschile attività e il valore attribuito dalla storia alla famosa conquistatrice reina degli Assiri. A vista della manifesta ribellione de' suoi ella dimostrasi così inetta che non sa prendere verun partito per la propria salvezza.

Nel *Serse* si desidera ancora più decoro e più uguaglianza ne' caratteri. Serse par che avvilisca il padre ed il monarca nell' adoperarsi in pro di un figliuolo favorito per sedurre la principessa innamorata dell' altro da lui non amato. Artaserse nella stessa favola è un carattere incerto, e più d' uno lo reputerà stolto o maligno nel giudicar suo fratello. Stolto o maligno pa-

rimente (contro l' intenzione dell' autore) sembra lo stesso Consiglio di Persia che condanna Dario alla morte senza punto sospettar di Artabano, il quale per mille indizii risulta reo dell' ammazzamento di Serse al pari di Dario. Queste osservazioni non debbono gran fatto diminuire la meritata riputazione di ottimo tragico acquistata dal robusto *Crebillon*, che pure, come accenna il *Voltaire*, si vide tal volta in procinto di morir di fame (*a*). Possono però additarci la difficoltà di giugnere alla perfezione nella tragica poesia. L' ultima sua tragedia fu il *Triumvirato* che ha varii pregi, ma che si rende singolarmente degna di ammirazione per essere stata scritta trovandosi l' autore in età di anni ottantuno.

L' altro insigne tragico di cui può vantarsi là Francia nel nostro secolo, è il celebre *Francesco Maria Arouet*

 di

(a) Vedi un frammento di una di lui lettera *sulla considerazione che si dee a' Letterati*.

di *Voltaire*, la cui gloria niuno de' suoi contemporanei sinora ha pareggiata, non che adombrata. Debbe a lui il coturno non solo varie favole degne di mentovarsi al pari del *Cinna*, dell'*Atalia* e del *Radamisto*, ma una poetica piena di gusto e di giudizio, talora superiore a molte sue favole stesse, sparsa nelle sue opere moltiplici e nell'edizione che fece del teatro del *Corneille*.

La prima direzione letteraria avuta da' gesuiti *Tournemine*, *Le Jay* e *Porèe*, l'amistà dell'altro dottissimo gesuita *Pietro Brumoy*, gl'inspirarono l'amore della bella letteratura greca e romana; le opere del *Crebillon* e gli applausi che ne riscoteva, gli diedero i primi impulsi ad entrar nella tragica carriera (*a*).

Non ancora avea letto l'*Edipo* di

P.

(a) Si legga il discorso ch' egli premise all' *Alzira*.

P. *Cornelio* (*a*), contando appena nel 1718 anni 19 della sua età (*b*), quando scrisse e pubblicò il suo *Edipo*. Il pubblico l'accolse con applauso, e si recitò 45 volte di seguito, rappresentando il personaggio di Edipo il giovane *Du Frene* che poi divenne assai celebre attore, e quello di Giocasta la valorosa attrice *Desmarès*. Non ci curiamo di ripetere nojosamente o quanto l'autore scrisse in più lettere nel 1719 criticando l'*Edipo* di Sofocle, quello del *Cornelio* ed il proprio, o ciò che in una edizione del suo *Edipo* del 1729 scrisse contro *La Motte*. Ci basti dire che *Voltaire* conservò molte bellezze della greca tragedia, che non seppe scansarne alcune durezze nella condotta della favola, e che l'amoroso epi-

 so-

(a) Si legga la sua epistola a S. A. la Duchessa *du Maine*.

(b) Oltre a ciò che si dice in varie collezioni delle sue opere, si veggano le *Memorie* di m. di *Palissot*.

sodio di Teseo e Dirce da lui stesso riconosciuto per inutile e freddo nell' *Edipo* del *Cornelio*, non bastò a fargli evitare l'antica galanteria di Filottete colla vecchia Giocasta.

La *Marianna* pubblicata nel 1723 ebbe alla prima un successo poco felice. Il famoso *Michele Baron* già vecchio che sostenne il carattere di Erode, Adriana *Le Couvreur* insigne attrice che rappresentò quello di Marianna, le due persone che compresero tutta l'energia di una vivace rappresentazione naturale, e che insegnarono la prima volta in Francia l'arte di declamare senza la solita istrionica affettazione, non bastarono a farne soffrire sino alla fine la rappresentazione. L'uditorio ravvisò non so che di ridicolo nel veleno presentato a Marianna in una coppa. Nel seguente anno l'autore cangiò questo genere di morte in quello onde Ludovico Dolce in Italia fece morire questa reina, e la tragedia si rappresentò quaranta volte. *Giambatista Rousseau* fece allora anch' egli una

una *Marianna*, che fu l'origine della lunga contesa che ebbe con lui il *Voltaire*. La *Marianna* Volteriana non è senza difetti. Qualche durezza nella condotta dell'azione mostra nell'autore un'arte ancora non perfezionata. La dichiarazione di amore fatta da Varo nella scena quarta dell'atto II con tanta poca grazia e fuor di tempo, cioè mentre la reina è in procinto di tutta abbandonarsi alla di lui fede, fa torto al carattere enunciato dell'uno e dell'altra. Innamora non per tanto ed interessa il magnanimo carattere di Marianna. La quarta scena dell'atto IV tra Erode e Marianna mostra egregiamente il bel contrasto degli affetti di uno sposo pieno di sospetti e di crudeltà, ma sensibilissimo ed innamorato, e di una consorte virtuosa che non si smentisce mai. La nobile patetica preghiera che gli fa Marianna, *prenez soin de mes fils* ec, è maestrevolmente espressa. Viva e teatrale è parimente la scena seconda dell'atto V, in cui ella posta nel maggior

 ri-

rischio della sua vita sdegna di seguir Varo che vuol salvarla.

Giunio Bruto rappresentata la prima volta in Parigi nel 1730 fu composta in Londra, e dedicata a milord *Bolingbrooke*. Gl' Inglesi e gl' Italiani la tradussero e rappresentarono; ma in Francia non ebbe sulle scene successo felice. L' azione vorrebbe esser meglio accreditata in qualche circostanza, e si desidera spazio più verisimile agli eventi. Nella scena terza dell' atto V Bruto manda i Padri Coscritti e Valerio in Senato; ma nel corto intervallo, in cui si recitano 14 versi, il Senato si è radunato, ha giudicati i ribelli, sono essi andati al supplicio, Tullia si è uccisa, Bruto è stato dichiarato giudice del figliuolo. L' incontro che ne segue sommamente tragico del colpevole Tito con Bruto, compie ogni aspettativa, vedendosi nella quinta scena dipinta egregiamente l' umiliazione di Tito, e la severità di Bruto combattuta dalla paterna tenerezza. Tito confessa l' istante che l' ha perduto seguito da' rimorsi

ven-

vendicatori, e cerca la morte, ma prostrato a' suoi piedi gli domanda un amplesso. *Ditemi*, aggiugne, *ditemi almeno: mio figlio, Bruto non ti odia; basterà questa parola a rendermi la gloria e la virtù; si dirà che Tito morendo ebbe un vostro sguardo per mezzo de' suoi rimorsi, che voi l' amate ançora, che alla tomba egli portò la vostra stima*. Questa preghiera lacera il cuore di Bruto: *oh Roma*, egli esclama, *oh patria!* indi lo condanna e l' abbraccia. Ne traduco per saggio gli ultimi versi:

Procolo, che a morir menisi il figlio.
Sorgi, misero oggetto
Di tenerezza e orror, caro sostegno
Sperato invan di questa età cadente,
Sorgi, abbraccia tuo padre: ei ti condanna,
Ma se Bruto non era, ei ti salvava.
Oimè! del pianto che in sì larga vena,
Sgor-

nuovi i soliti contrasti delle passioni, e questa novità l'ha preservato quasi sempre (sia ciò detto con pace de' pedanti che asseriscono il contrario) dalla taccia imputata a' suoi compatriotti di travestire tutti i personaggi alla francese. In fatti i Tartari e i Cinesi dell' *Orfano della Cina*, gli Arabi Musulmani e gl' idolatri del *Fanatismo*, i Romani del *Bruto* e del *Giulio Cesare*, i Greci dell' *Oreste*, si distinguono assai bene fra loro e da' Parigini. Finalmente i suoi difetti medesimi sono diversi da quelli de' lodati tragici. Non va nell' ampolloso del *Corneille*, non nell' elegiaco del *Racine*, non nell' aspro ed inelegante del *Crebillon*; ma cade nel brillante e nell' epico fuor di proposito.

La *Morte di Cesare* in tre atti divisa spogliata di ogni intrigo amoroso e piena di arditezze e di trasporti per la libertà, fu composta dopo il 1730 e prima del 1735 quando s' impresse. *Shakespear* ed il duca di *Buckingam* in Londra, l' abate Antonio Conti in Ve-

Venezia, aveano maneggiato il medesimo argomento senza rassomigliarsi, ma ugualmente senza snervarlo con amori come era avvenuto in Francia nel principio del secolo, *Voltaire* colà lo ricondusse alla natural dignità in parte seguendo ed in parte correggendo il tragico inglese, ma facendo Bruto ancor più feroce. Inimitabili sono le due scene di Bruto con Cesare, cioè la quinta dell' atto II, in cui Cesare gli palesa di essere di lui padre, e la quarta del III, in cui Bruto supplica il padre a lasciar di regnare. Egli ha migliorato anche l' artificio della parlata di Antonio, facendo portare per ultimo colpo il corpo di Cesare in iscena, che il *Shakespear* con arte minore fa dimorare sempre alla vista del popolo Romano.

Zaira uscita alla luce nel 1732 fu scritta interamente in ventidue giorni, ed in un solo se ne concepì e dispose il piano. È la sola tragedia tenera composta dal *Voltaire*, in cui (egli dice) bisognò accomodarsi a' costumi correnti e co-

e cominciar tardi a parlar di amore. Ma quest'amôre troppo sventurato contrasta mirabilmente coll' onore e colla religione e colla patria in *Zaira*, e ne costituisce una persona tragica che lacera i cuori sensibili. Per l' oggetto morale che si cerca in ogni favola, sarebbe in questa la correzione delle passioni eccessive per mezzo dell' infelicità che le accompagna. Ma il Conte di Calepio critico non volgare oppone non senza apparenza di ragione, che essendo Zaira uccisa appunto quando abbracciando la religione de' suoi maggiori è disposta a rinunziare alla felicità che attendeva dalle sue nozze, sembra che la di lei morte non possa concepirsi come castigo della sua passione. Intanto questo quadro felice interessa, commuove, ottiene tutto l' effetto che si prefige la tragedia. Non basterebbe adunque rispondere alla proposta censura che non sarebbe questa la prima volta che si facciano giuste opposizioni a' componimenti giustamente applauditi? Nondimeno la lettura riposata della trage-

gedia toglie alla critica tutta la forza.
Zaira è disposta a professare la religione Cristiana; ma non ha soggiogata la sua passione, non ha rinunziato ad ogni speranza. Il suo amore persiste in tutto il vigore. Io mi volgo piangendo a Dio (dice Zaira) ma, o Fatima, ben tosto *les traits de ce que j'aime*

Se montrent dans mon ame entre le ciel et moi.

Ella non cerca che Orosmane. La medesima passione si manifesta in tutta la sua forza nell' atto V. Chiamata dal fratello col biglietto, Zaira cerca ancor pretesti, e Fatima vuole irritarla contro dell' amante. Che mi ha egli fatto? ella ripiglia, e lo giustifica. Ecco intanto il suo disegno. Vado ad ubbidire, vado a trovar Nerestano:

Mais dès que de Solyme il aura pu partir,

J'apprens à mon amant le secret de ma vie.

L'amore dunque in lei non è mai vinto, si oppone con ugual forza alla religione, ed il di lei castigo può ammaestrare.

In

In fatti lo stato del cuore di Zaira vien dipinto nelle parole di Nerestano e di Fatima nell' ultima scena. Ella offendeva il nostro Dio, dice il primo,

Et ce Dieu la punit d' avoir
brûlè pour toi.

Ella (dice Fatima insultando Orosmane) si lusingava che Iddio forse vi avrebbe riuniti! Oimè! a questo punto ella ingannava se stessa!

Tu balançais son Dieu dans son
coeur allarmè.

Tutto ciò non mostra l' eccesso dell' invincibile sua passione? E contro questo eccesso non si espone utilmente l' infelice fine di Zaira? Le altre opposizioni di negligenze, di poca verisimiglianza, d' inesattezze fatte a sì bella tragedia in Francia, meritano indulgenza per li pregi che vi si ammirano, pel magnanimo carattere di Orosmane, per quel di Zaira sensibile e virtuoso, per l' altro di Nerestano generoso e nobile, per la dolce ed umana filosofia che vi serpeggia. Io non conosco altro dramma francese che più felicemente ne'

ne' tre ultimi atti vada al suo fine senza deviare e progressivamente aumentando l' interesse senza bisogno di veruno episodio e ricco delle sole tragiche situazioni che presenta l' argomento. Essa vantar può eziandio il merito di essere stata la prima a mostrare sulle scene francesi i fatti della nazione. *Shakespear* ha preparata la materia della *Zaira* colla tragedia di *Othello*, che l' Inglese ricavò dagli *Ecatomiti* del Giraldi Cintio. Un eccesso di amore forma l' azione dell' una e dell' altra; la gelosia ne costituisce il nodo, ed un equivoco appresta ad entrambe lo scioglimento. Othello s' inganna con un fazzoletto, Orosmane con una lettera; l' uno e l' altro ammazza la sposa e poi si uccide. La *Zaira* piacque anche in Inghilterra quando vi si rappresentò tradotta da *Hille*. L' attrice *Viber* di anni diciotto sostenne con mirabile e colà non usitata naturalezza il carattere di Zaira; quello di Orosmane fu rappresentato da un gentiluomo e non da un attore di professione. In Italia tra-

 dot-

dotta da Gasparo Gozzi si è recitata con applauso. Tradotta dopo il 1772, in Madrid ed in Aranjuez si recitò con universale ammirazione dalla celebre attrice Andaluzza *Maria Vermejo*.

Riscuoteva da circa due lustri gli applausi concordi della più colta Europa la *Merope* del marchese Scipione Maffei, quando *Voltaire* s' invogliò di tesserne una francese degna di parteciparne la gloria. Nel 1736 egli l' avea già composta, ma si trattenne alcuni anni di pubblicarla, o per non farla comparire mentre si applaudiva l' *Amasi* di m. *La-Grange*, in cui sotto nomi differenti si trattava il medesimo soggetto, o per attendere che si rallentasse il trasporto che si aveva per la *Merope* del Maffei. Comunque ciò sia egli si valse del migliore della tragedia italiana, ma cercò di accomodarla meglio al gusto francese togliendole l' aria di greca semplicità e naturalezza che vi serbò l' autore italiano. Senza dubbio *Voltaire* ha talvolta sostenuti i caratteri con più dignità: ha dati sentimen-

ti

ti più gravi a' personaggi: le bellezze de' passi sono grandi e frequenti in tutta la tragedia: ha preparata benissimo la venuta di Egisto, prevenendo l'uditorio a suo favore: ha giustificato come tratto di politica il pensiero di Polifonte di fortificare la sua usurpazione col matrimonio di Merope: ha variata l'invenzione nell' atto IV, e mantenuti in maggior commozione gli affetti, dipingendo Merope in angustia tale che è costretta dal timore a scoprire al tiranno ella stessa il proprio figlio. Ma la sana critica non lascia di desiderare nel bel componimento francese qualche altra perfezione. *Voltaire* non ha totalmente scansate nè le scene poco interessanti delle persone subalterne, nè i modi narrativi ne' monologhi, come sono quelli di Narba e d'Ismenia nell' atto III, nè il parlar da parte usato nel calore del maggior pericolo, come fa lo stesso Narba, ed altri ancora. Nell' interessante scena quarta del medesimo atto III di Merope che crede vendicare in Egisto la morte del proprio figlio,

sorge alcun dubbio nell' uditorio mal persuaso. Tu hai all' infelice mio figlio rapita quest' armatura, dice Merope. Questa? è mia, le dice Egisto. Merope tutta commossa meritamente ripiglia: *Comment? que dis-tu?* Ed Egisto coll' ingenuità che lo caratterizza, *je vous jure*, le dice,

Par vous, par ce cher fils, par vos divins aïeux,
Que mon pere en mes mains mis ce don prècieux.

Merope sempre più sconcertata,

Qui? ton pere? en Elide? En quel trouble il me jette!
Son nom? parle, rèpons.

Se egli avesse detto che suo padre si chiamava Narba, siccome ella sperava di sentire, avrebbe in lui riconosciuto il suo Egisto. Ma egli dice che suo padre si chiama Policlete, e la reina torna a veder ben lontane le sue speranze; e ciò sarebbe giusto. Ella però senza altro esame si abbandona alle prime furie, lo chiama mostro, perfido, lo fa trascinare presso la tomba di

di Cresfonte, e gli si avventa per ferirlo. Ciò è senza ragione. La di lui candidezza che tutto confessa, dee almeno toglierle la sicurezza che esige la vendetta; tanto più che non si tratta solo di trucidare un innocente invece di un reo, ma il figlio stesso invece dell'uccisore del figlio. Se l'armatura apparteneva all'ucciso, l'ucciso è mio figlio (dir dovea Merope a se stessa): se all'uccisore, io trovo in lui mio figlio. Il nome che non combina, non basta a metterla nello stato di certezza della morte del figlio, potendovi essere diversi possibili pe' quali l'armatura può essere, come è di Egisto, e colui che si chiama di lui padre, aver preso un nome ignoto alla regina, come è in fatti. L' uditorio dunque non può godere di sì interessante situazione, nè esser commosso quanto nel teatro greco e nella *Merope* del Maffei per affrettar col desiderio la venuta del vecchio che impedisca l' esecrando sacrificio di un figlio per mano della stessa madre che pensa a vendicar-

 lo.

lo. In tal tragedia non è solo questa madre che ragiona male, ragionando assai peggio Polifonte. Usurpatore scaltrito che col matrimonio di Merope procura di mettere un velo agli occhi de' popoli, non si smentisce apertamente e si dimostra inetto e stupido nel voler ch' ella passi nel tempio insieme col figlio, per costringerla alle abborrite nozze, facendola temere per la di lui vita? Egli dice:

Voila mon fils, madame, où voila ma victime.

Egisto non ambiguamente ha manifestato il suo odio verso di lui. *Barbaro, tiranno*, l'ha chiamato nella scena seconda dell' atto IV. Va, gli ha detto, quando ha saputo di esser figlio di Merope,

Va, je me crois son fils, mes preuves sont ses larmes,
Mes sentimens, mon coeur par la gloire animè,
Mon bras qui t' eût puni, s' il n' ètait desarmè.

Un carattere così eroico, franco, temera-

rario agli occhi suoi, non dovea far tutto temere al sospettoso Polifonte? Stravagante e senza utilità pel tiranno mi sembra la seconda scena dell' atto V, in cui egli vien fuori unicamente per dire all' ardito eroe: vieni a piè dell' altare

Me jurer à genoux un hommage èternel.

Egisto risponde da discendente di Alcide, rendimi il ferro, e ti risponderò, e conoscerai,

Qui de nous deux, perfide, est l'èsclave où le maître..

Ma Polifonte dovea dopo ciò persistere nel matto suo disegno? dovea conchiudere, t' aspetto all' altare,

Viens recevoir la mort, où jurer d' obèir?

Egisto anderà al tempio, ma come? incatenato, o libero? Non incatenato, altrimente non avrebbe potuto, come indi avviene, avventarsi al tiranno. Ma se libero, Polifonte non dovea temere di un giovane sì intraprendente che senza armi ancora l' ha insultato? Inca-

catenato poi o libero non dovea egli temere ancora che la di lui presenza commovesse un popolo così affezionato alla famiglia di Cresfonte? Alcuna di tali riflessioni non isfuggì al più volte lodato Calepio, e mal grado della di lui parzialità per la *Merope* Volteriana, non potè lasciar di dire che *nel miglior punto della passione rimane una fantasima, una chimera*. Ciò dovettero vedere eziandio i Parigini allorchè si rappresentò, giacchè sappiamo dalla critica che ne uscì subito, che l'atto V punto non piacque. Se queste riflessioni imparziali parranno ben fondate, veggano certi eleganti ma ciechi panegiristi de' drammatici francesi qual vantaggio essi rechino alle belle arti e alla gioventù col coprir di fiori i loro difetti.

L'epoca della pubblicazione e rappresentazione del *Fanatismo* o *Maometto* è dopo il 1740, benchè in una edizione del 1743 si dice composta fin dal 1736 e mandata allora al principe reale poi re di Prussia Federigo II.

Tan-

Tanto su questa tragedia disse lo stesso autore nelle sue prose or parlando al nominato sovrano or sotto il nome di altri più volte sino al 1743; e tanto con varia critica ne favellarono i giornalisti di Francia, e con maestria l'abate Melchiorre Cesarotti ed altri eruditi esteri ed italiani; che certi sedicenti profondi pensatori (i quali non pertanto galleggiano come cortecce di sughero in ogni materia), quando non vogliano ripetere al loro solito senza citare, non saprei che cosa potranno dir su di essa, come millantano, in vantaggio dell' arte drammatica. Noi seguendo il nostro costume quello ne diremo che possa darne la più adeguata idea, non pensando servilmente con gli altrui pensieri, nè vendendogli per nostri quando ci sembrino giusti.

Il *Maometto* tralle tragedie è quello che fu tralle commedie il *Tartuffo*, cioè un capo d'opera ammirato per sentimento dagl' imparziali e screditato e proibito per cabala degl' impostori, per gelosia di mestiere e per naturale

ma-

malignità de' follicularii. *Voltaire* che in simili opere spendeva talora pochi giorni, si occupò a perfezionare il *Fanatismo* intorno a sei anni. Egli riuscì a farne un' opera eccellente da tenere forse il primato tralle sue tragedie, colla copia delle idee nuove ed ardite, colla pompa dello stile, colle immagini nobili e tratte sempre dal soggetto, colle situazioni meravigliose che portano il terrore tragico al più alto punto, coll' interesse sostenuto che aumenta di scena in iscena, coll' unione in un quadro grande ottimamente combinata di caratteri robusti animati colla forza del pennello di Polidoro e colla copia spiritosa del Tintoretto. Egli è vero che nella condotta dell' azione si desidera qualche volta più verisimiglianza: che non sempre apparisce dove passino alcune scene: che l' unità del luogo non vi si osserva: che l' azione procede con certa lentezza nell' atto II: che i personaggi talora entrano in iscena non per necessità, come dovrebbero, ma per comodo del poeta.

Ma

Ma molte scene inimitabili invitano i più schivi a leggere e ad ascoltare il *Maometto*. Tali sembrano con ispezialità le seguenti. La quarta dell'atto I di Zopiro ed Omar in cui si disviluppano i caratteri e si prepara egregiamente la venuta di Maometto; la quinta dell'atto II sommamente maestrevole onde riceve le ultime fine pennellate il di lui ritratto, facendo che egli abboccandosi col suo gran nemico deponga la maschera e manifesti i grandi suoi disegni, e lo chiami a parte dell'impero mostrandogli la necessità che non gli permette altro partito; quelle dell'atto IV di Zopiro con Seide e Palmira, e singolarmente la quinta della riconoscenza, la quale se non è nuova, almeno avviene in una situazione ben patetica e non usitata; e finalmente l'interessante terribile scioglimento che rende sempre più detestabile il carattere del ben dipinto impostore.

Coloro che hanno veduto nel *Maometto* mille difetti mentre i Parigini si affollavano ad ascoltarlo, ed in seguito ve-

veniva dagli altri popoli pregiato, imputarono ad errore l' introdurre un personaggio sì scellerato qual è l' Arabo profeta impostore. Essi non hanno discordato dall' abate *Giovanni Andres* che per suo particolare avviso vorrebbe banditi dal teatro moderno i traditori, gli empii, i furbi solenni ec. La scena che richiede somma varietà, correrebbe rischio di rimaner presto senza spettatori riducendosi a que' pochi argomenti atti a maneggiarsi senza bisogno di frammischiarvi scellerati che contribuiscono ad esercitar l' eroismo e la virtù in mille guise e a dar fomento all' energia delle passioni ed in conseguenza a mantenervi la vivacità che ne sostiene l' interesse. L' esempio dell' antichità più venerata, e de' Francesi ne' loro giorni più belli, e del rimanente dell' Europa che se ne vale, risparmia alla gioventù quest' altra inutile catena dell' ingegno che produrrebbe una nuova sorgente di sterilità. E quanto all' Arabo impostore essendo accreditato dalla storia stessa che tale l' hà

a noi tramandato, e migliorato dall'arte del pittore, non può che inspirare per lui tutto l'orrore agli occhi dello spettatore per farlo detestare, e servire all'oggetto tragico.

Parve soprattutto una pericolosa e scandalosa rappresentazione a taluni quella di simile scellerato felice e trionfante a spese della virtù disgraziata. Lo stesso autore pensò di soddisfare a questa censura, mostrando che la passione amorosa gareggia in Maometto colla sua ambizione, e che la perdita di Palmira ed i rimorsi che in lui si svegliano alla vista del di lei sangue, danno a vedere al popolo lo spettacolo di un uomo potentissimo e non pertanto infelicissimo. Noi osiamo aggiungere qualche cosa alla stessa difesa del *Voltaire*. Perchè si cerca che lo scelerato rimanga punito sulla scena? Certamente per ricavarsene un frutto morale da far detestare 'l vizio ed amar la virtù. Ma l'autore del *Maometto* si prefige d'inspirare tutto l'abborrimento pel *fanatismo*, il quale abusa della religione e to-

toglie l'orrore a' più atroci delitti in pregiudizio della virtù. Il frutto morale dunque di questa tragedia è manifesto essere di prevenire gl' incauti contro l'illusione della superstizione; e per conseguenza la di lei rappresentazione lungi dall'essere scandalosa e pericolosa, diviene istruttiva ed utile alla società, malgrado della prosperità di uno scellerato.

L' *Alzira* una delle migliori tragedie del *Voltaire* composta e rappresentata dopo del *Maometto* era stata dedicata alla celebre marchesa *du Chatelet* autrice delle *Istituzioni di Fisica* secondo la filosofia di *Leibnitz*, e della traduzione de' *Principii* del *Newton*, la quale terminò di vivere in agosto del 1749. In sì bel contrasto de' costumi Americani ed Europei l' autore si prefisse il più bel fine a cui siesi elevata la tragedia, cioè mostrare quanto la forza della virtù della religione Cristiana che consiste nel perdonare ed amare l' inimico, sovrasti a tutte le virtù del gentilesimo. Quest' eroismo

Cri-

Cristiano trionfa nel perdono che dà il moribondo Gusmano all'idolatra che l'ha ferito a morte. Questo disegno non può abbastanza lodarsi; ma il Conte di Calepio stima che *Voltaire* non ebbe questo disegno prima di comporla, giacchè ne prese il titolo da Alzira e non da Gusmano. A me però punto non sembra che il titolo di *Alzira* cangi la veduta segnalata dall' autore. Alzira è l'anima e la sorgente dell'azione eroica di Gusmano; Alzira ama vivamente e mette in contrasto ed attività l'amore di Zamoro e di Gusmano; Alzira senza volerlo muove Zamora a danni del suo rivale; Alzira dà il più vivace colore ed il carattere di sublimità all'eroismo Cristiano di Gusmano, perchè s'egli non l'amasse sì altamente, il concederla al rivale sarebbe un'azione non molto straordinaria; Alzira dunque porta giustamente il titolo di questa favola, e mostra che il disegno dell'autore fu bene di rilevare al possibile l'eroismo Cristiano e renderlo trionfante agli occhi dello spettatore.

Sem-

Sempre ne' piani delle favole del *Voltaire* si desidera che ne sieno le circostanze più verisimilmente accreditate; sempre si vorrebbe che l'autore si occultasse meglio ne' sentimenti de' personaggi; ma sempre in compenso vi trionfano l'umanità, l'orrore al vizio, l'amore della virtù. Alzira, Zamoro, Gusmano ed Alvaro sono personaggi che non si rassomigliano ne' costumi, nelle debolezze e nella grandezza d'animo; ma sono ugualmente dipinti colla tragica espressione di Raffaello e col vivace colorito di Tiziano. Quella meravigliosa opposizione di sentimenti che anima le più semplici favole, spicca soprattutto negli affetti di Zamoro e di Alzira. Quel contrasto di gioja e di dolore che passa nell' animo di Alzira al ritorno di Zamoro creduto morto, rende eccellente la scena quarta dell' atto III:

Alz. *O jours! o doux momens d' horreur empoisonnès!*
Cher et fatal objet de douleur et de joie.

Ah

Ah Zamore, en quel tems faut il que je te voie!

Zam. *Tu gèmis, et me vois!*

Le cristiane espressioni piene di nobiltà e grandezza del moribondo Gusmano meriterebbero di essere quì trascritte, ma ci contenteremo di un sol frammento rapportandolo colla bellissima traduzione dell' elegantissimo p. m. Giuseppe Maria Paghini. *Ravvisa*, dice Gusmano a Zamoro,

De' Numi che adoriam la differenza;
I tuoi han comandata a te la strage
E la vendetta, il mio, poichè il tuo braccio
Vibrommi il colpo micidial, m' impone.
Ch' io ti compianga e ti perdoni.
Alv. *Ah figlio,*
La tua virtude al tuo coraggio è pari!

Alz. *Qual cangiamento, eterno Dio! qual nuovo*
Sorprendente linguaggio!

Zam. E che vorresti
Forzar me stesso al pentimento.
Gus. Io voglio
Anche di più : forzar ti vò ad amarmi.
Alzirà insino ad or non è vissuta
Che sventurata per le mie fierezze,
Pel maritaggio mio. La moribonda
Mia man fralle tue braccia or la ripone.
Vivete senza odiarmi.

La *Semiramide* rappresentata nel 1748 non ismentisce la forza e la maestà dello stile di *Voltaire*, e le situazioni tragiche vi si veggono animate dalla pompa della decorazione. Tutta l'azione però è fondata sull' apparizione dell' ombra del re Nino intento a vendicarsi di Semiramide per mano di Ninia suo figliuolo che ignoto a se stesso vive sotto il nome di Arsace. Questa macchina prediletta del teatro spagnuolo e dell' inglese, mi sembra nella

la tragedia francese meno artificiosa (a) dell' ombra di Dario ne' Persi di Eschilo. Il poeta greco la rende interessante per la Persia e per la Grecia; per la Persia coll' insinuare per bene del pubblico sentimenti di pace al suo successore, e per la Grecia col mettere con bell' arte le lodi de' Greci in bocca dello stesso suo nemico. Ma l' ombra di Nino non ha altro oggetto che la vendetta di un delitto occulto, utile oggetto veramente all' istruzione dello spettatore, ma inferiore a fronte dell' interesse politico della tragedia nazionale di Eschilo. Soffre poi l' ombra di Nino molte e rilevanti opposizioni. In prima un' ombra che apparisce nel più chiaro giorno alla presenza de' principi, de' satrapi, de' maghi e de' guerrieri della nazione, riesce così poco credibile al nostro tempo, che lascia un gran voto nell' animo dello spettatore e non pro-

 du-

(a) Trovo nelle *opere postume* di Federigo II che a lui sembrava affatto *ridicola*.

duce l' effetto tragico. In secondo luogo manca di certa nota di terribile che simili apparizioni ricevono dalla solitudine e dalle tenebre che l' accreditano presso il volgo, e contribuiscono a far nascere o ad aumentare i rimorsi de' colpevoli di grandi delitti. Oltre a ciò essa distrugge le speranze de' penitenti, vale a dire di quasi tutti gli uomini; perchè una vendetta atroce che si avvera dopo tanti pentimenti, scoraggia senza riscatto tutti coloro che hanno perduta l' innocenza; e nell' *Olimpia* dice acconciamente l' istesso *Voltaire*,

Helas! tous les humains ont
besoin de clemence.
Dieu fit du repentir la vertu des
mortels.

Osserviamo parimente che simil piano si propone una solenne atrocità. Gli dei che vogliono vendicar la morte di Nino, ne ordinano l' espiazione con un parricidio? Il Gran Sacerdote enunciato come santo, intero, virtuoso, anima Ninia a passare il seno di una madre? Si dice, è vero,

Au

Au sacrificateur on cache la victime,

Ma intanto Ninia sa che la madre è la rea. Nino l'accusa e vuol vendetta, ed invita il figlio alla sua tomba; or questi dee saper qual sarà la vittima. Ma se Ninia può ignorarlo, non l'ignora il Gran Sacerdote, ed approva il parricidio come un'azione lodevole e dal cielo desiderata, e dice dopo il fatto,

Le ciel est satisfait; la vengeance est comblée.

Che empio Sacerdote! Qual è maggiore scelleraggine, fare avvelenare un marito, o condurre un figlio a trucidare sua madre? Si dirà che si vuole impedire un incesto; ma Semiramide non conosce Arsace per suo figlio, ed Arsace è virtuoso ed innamorato di un'altra, or non bastava di far loro sapere l'arcano? Il poeta si è perduto nel suo piano, e dà la più atroce idea della divinità. In oltre tutte le situazioni tragiche non hanno un solido fondamento. Qual sicurezza ha Ninia del de-

delitto della madre? La lettera di Nino moribondo a Fradate non dice altro se non che: *io muojo avvelenato*, e soggiugne *ma criminelle èpouse* senza addurne nè indizio nè prova. Lascio poi che manca nelle circostanze dell' azione cert' arte che l'accrediti. Meglio combinata col mausoleo si vorrebbe nella scena sesta dell' atto III la sala dell'assemblea nazionale. Soprattutto dovrebbe mostrarsi evidente la necessità che obbliga Semiramide ad entrare nel mausoleo. Non ha ella altri mezzi più certi e più efficaci per liberare il figlio e punire Assur? L'evento tragico che ne segue, per non essere ben fondato, non persuade, e non produce pienamente l'effetto che si cerca. Lo sforzo dell' ingegno consiste nel ben concatenare i pensieri co' fatti in guisa che gli eventi sembrino fatali e facciano pensare allo spettatore, che posto egli in quella situazione si appiglierebbe all' istesso partito, e soggiacerebbe a quel medesimo infortunio. E per ultimo si

noti

noti che Assur dice a Ninia al comparire Semiramide spirante,

Règarde ce tombeau, contemple ton ouvrage.

Ma come ha colui saputo ciò che si è passato dentro del mausoleo? come sa egli che la reina muore per mano di Ninia?

Voltaire che avea ricavate le precedenti favole dal Dolce, dal *Shakespear*, dal Conti, dal Maffei, pensò all'argomento della *Semiramide* o per la celebre tragedia del Manfredi, o almeno per l'*Astrato* di *Quinault*, o per la *Semiramide* del Metastasio o del *Crebillon*, che egli in una epistola a mad. di *Pompadur* chiamò *suo maestro*. Quest'ultimo scrittore col *Triumvirato*, coll'*Elettra*, coll'*Atreo* apprestò ancora la materia alla di lui *Roma salvata* recitata nel 1752, all'*Oreste*, ed a'*Pelopidi*. Trasse anche *Voltaire* gli *Sciti* dall'*Arminio* indi intitolato i *Figli de' Cheruschi*. Venne da una novella spagnuola la sua *Zulime*, i cui due ultimi atti deludono le speranze

che sorgono da i precedenti. L' *Orfano della China* rappresentata nel 1755 non è la stessa azione dell' *Eroe Cinese* del Metastasio; ma a quest' opera si rassomiglia per l' eroico carattere di *Zamti*. L' *Olimpia* in cui trovansi scene molto interessanti, venne dalla *Cassandra* del sig. *La Calprenede*.

Scrisse anche l' autore dell' *Erriade i Guebri*, *Erifile* il cui piano gli costò moltissimo senza interessare abbastanza sulla scena, *Ericia* ossia la *Vestale*, *Artemira* disapprovata dal medesimo autore, *Adelaide*, ed il *Duca di Foix* tragedie mediocri di fatti nazionali; e *Tancredi* intrigo condotto con poco verisimili reticenze, ed in cui una parola di più scioglierebbe gli equivoci, e torrebbe Tancredi di angustia. Poteva in questa essere una cautela, benchè inutile, il tacere che fa Amenaide il nome di Tancredi nel biglietto che la rende colpevole; ma la dichiarazione interrotta dallo svenimento, indi dal ringraziamento che Tancredi non vuole ascoltare, lascia il lettore po-

poco soddisfatto Argiro troppo poco si sforza di sapere con distinzione l'apparente delitto della figlia; ella mal si difende; i giudii non mostrano la convizione del detto. La concione di Orbassan della prima scena pieno di nobile indignazione al vedere la Sicilia in preda all' avarizia, alla ferocia e alla rapacità degli Arabi, de' Greci, de' Francesi e de Germani, ha certo che di grande;

Grecs, Arabes, Français, Germains, tout nous dèvore;
Et nos champs malheureux par leur fècondité,
Appellent l' avarice et la rapacité
Des brigands du midi, du nord et de l' aurore.

Nobile e proprio de' tempi della cavalleria è pure il bell' orgoglio di Amenaide nella scena quinta dell' atto IV; *lui me croire coupable! . . il devoit me connoître*. Ma sopra ogni altra cosa l' ultima scena è delicatamente toccata co' più patetici colori nella morte dell' eroe. Sa-

Sabatier des Castres nel libro de' *Tre secoli* decide che *Alzira*, *Maometto*, *Merope* e *Zaira* non sono comparabili con *Cinna*, con gli *Orazii*, con *Poliuto* e con *Rodoguna*. Questa decisione magistrale punto non ci trattiene dall' affermare che tralle migliori del *Corneille* e del *Racine* possono senza svantaggio veruno comparire queste cinque Volteriane, *Alzira*, *Maometto*, *Zaira*, la *Morte di Cesare*, *Bruto*. Dopo di queste meritano il titolo di buone *Merope*, *Marianna*, *Roma salvata*, *Oreste*, *l' Orfano Cinese*, *Edipo*, *Semiramide*, *Tancredi*, *Olimpia*. Tutte le altre costituiscono a' nostri sguardi una terza classe di tragedie meno perfette e vigorose, sebbene vi si veggano varii tratti eccellenti del maestrevole suo pennello. Noi non abbiamo dissimulati alcuni difetti delle migliori sue favole, affinchè la gioventù non creda di trarre da sì ricca miniera mai sempre oro puro; ma tralasciamo di spaziarci sulle altre più abbondanti di difetti che di bellezze. Il sa-

sagace osservatore manifesta con diletto le bellezze, lasciando alla critica comunale l'enumerazione de' difetti. Anche i fanciulli sanno notare la mano con sei dita in una figura di Raffaello; ma il tragico del suo pennello, l'espressione inimitabile, la maestosa semplicità, la correzione del disegno, la verità del colorito, la vaghezza del chiaroscuro, non si sentono da chi non conosce l'arte. " Tutti coloro (diceva l'istesso *Voltaire*) che si vogliono far giudici degli autori, sogliono su di essi scrivere volumi; io vorrei piuttosto due pagine sole che ce ne additassero le bellezze ".

Poche altre tragedie di questo secolo sono da riporsi tralle bene accolte in teatro, e pochissime tralle applaudite con giustizia. *Voltaire* sostenne l'onore di Melpomene sulla Senna, a dispetto del cicaleccio de' famelici impudenti gazzettieri pronti a sparger menzogne e tratti maligni sulle opere acclamate di coloro che non sono nel numero de' loro benefattori. Una folla di ba-

bastardi Volteriani scimieschi apportarono su quelle scene la decadenza, ed il gusto inglese ne accelerò la ruina, coprendole di mostruosità, di orrori, di ombre, di sepolcri e di claustrali disperati, che in vece di toccare il cuore spaventano e fanno inorridire.

Non mancarono negli anni seguenti alcuni che cercarono di battere alla meglio il dritto sentiero. *Guymond de la Touche* nato nel 1729 in Chateu-Roux nel Berrì e morto nel 1760 in Parigi, compose una *Ifigenia in Tauride*, nella quale immaginò a suo modo lo scioglimento. Fu molto bene accolta in teatro, e vi rimase per varie situazioni interessanti, e singolarmente per l'atto III in cui si maneggia con energia la contesa di Pilade ed Oreste, e pel IV in cui segue la riconoscenza di Oreste ed Ifigenia. Non ostante l'autor giovane non ancora avea acquistata l'arte di pulir lo stile e di tornir meglio i suoi versi; ond'è che nella lettura che se ne fece, gli si notò la durezza della versificazione e la scorre-

zio-

zione dello stile. Da prima, a quanto ne dicono i nazionali, avea egli dato un figlio al re Toante facendolo innamorato d'Ifigenia, Ma il signor *Collè* dotato di gusto migliore gli avvertì che tali amori raffreddavano argomento sì tragico. Sentì *La Touche* la giustezza della critica, ed in otto giorni soppresse quel personaggio ozioso e quell' amor freddo.

Il maestro della *Poetica Francese* il sig. di *Marmontel* morto di ottanta anni ritirato a Gallion l'anno ottavo della Repubblica Francese, si provò più volte a calzare il coturno. Nel *Dionigi* sua prima tragedia, secondo l'espressione di *Palissot*, non tutti ravvisarono in lui la mancanza di gusto, e que' difetti che gli furono poscia rimproverati, e singolarmente la versificazione dura ed ampollosa, le massime sparse a piena mano e senza scelta, le frequenti declamazioni sostituite alla passione. Nel suo *Aristomene* comparvero tali difetti più manifestamente; *Cleopatra* si tenne per inferiore alle pre-

precedenti; e gli *Eraclidi* moltò più. Così quest' enciclopedista, al contrario di ogni altro, perdeva coll' esercizio; e forse disingannato al fine abbandonò un genere a' suoi talenti inaccessibile.

Le *Miere* parigino, il quale secondo il citato *Palissot*, è a *Marmontel* quel che *Campistron* è a *Racine*, ha prodotto: *Idomeneo*, *Tereo*, la *Vedova del Malabar*, *Guglielmo Tell*, *Artaserse*, *Ipermestra* e *Barnevel*, tragedie non meno dure e secche di quello che fu la *Pucelle* di *Chapelain*. Vedasene un saggio ne' seguenti versi tratti dal *Guglielmo Tell*:

Hâte-toi, fais marcher sous diverse conduite
Vers tes divers châteaux notre intrepide èlite,
Tandis qu' avec Waërner moi j' irai sur le Lac . . . .
Je pars, j' erre en ces rocs, où par tout se hèrisse ec.

Saurin cominciò la carriera tragica coll' *Amenofi* e con *Bianca e Guiscardo*, le quali rimasero presto di mentica-

cate, per essere scritte in istile duro, inesatto, prosaio. Nel suo *Spartaco* verseggiato nella stessa guisa si osserva alcun tratto robusto, benchè tutti i personaggi intrdotti trovinsi al solo *Spartaco* sacrifiati.

Uno de i discepoli Volteriani m. *La Harpe* cominciò i suoi lavori tragici col *Warwick* tirando la sua favola dalla storia di questo generale che collocò sul trono britannico Edoardo donde il volle poscia discacciare. Fu egli l' eroe del partito de' Iorck opposto ai Lancastri. Edoardo ricusò di prendere in moglie una principessa di Francia per cui l' istesso Warwick avea negoziato, e preferì Elisabetta *Voodwil*. *Warwick* fu posposto a' di lei parenti ed amici a' quali si profusero tutti gli onori e le dignità, di che cercando egli di vendicarsi perì nella battaglia di Barnet. Questi fatti istorici non ebbero luogo nella tragedia. La sorgente della vendetta meditata di Warwick in questa si rifonde alla competenza nata per una donna amata ugualmente dal re e dal ge-

generale, il quale riduce agli estremi il suo rivale, ma penetrato di dolore dal di lui pericolo sentito dimentica che Eduardo è suo rivale, e si sovviene che è suo re. Quest' eroismo si applaudì in teatro, ma si criticò dagli eruditi cui parve che un carattere dipinto per quattro atti come amante vendicativo e geloso e come guerriero furibondo che non respira che vendetta, si cangia repentinamente nel V e diventa eroico e virtuoso. L' autore ebbro del buon successo del primo suo saggio tragico volle ergersi a legislatore del teatro e dare ad intendere che la sua tragedia dovesse tenersi per modello d' arte e di gusto. Discordarono dall' autore gl' intelligenti a dispetto di una lettera ch' egli scrisse al suo maestro *Voltaire*, in cui amaramente satireggia i difetti allor di moda sulle scene francesi, e profonde un torrente di encomii sul suo protettore. L' arbitro della letteratura francese allora universalmente idolatrato ben conobbe quanto lontano si trovasse *La Harpe* da' ve-

veri talenti tragici; e quanta fosse la sua arroganza prematura, e la smania magistrale che enunciava da lontano l' autore di tanti volumi precettivi di letteratura e di altre produzioni tragiche mal riuscite e di una traduzione infelice della *Gerusalemme* del gran Torquato. *Voltaire* molto finamente in una risposta di poche linee che gli scrisse, accennò con acutezza alcune indiscrete asserzioni del suo allievo pieno di boria, fingendo di approvarle; e senza avventurare qualche inutile lezione che avrebbe senza correggerlo irritato il giovane baldanzoso, *lo punì crudelmente*, come accennò un gazzettiere, *opprimendolo con perfide lodi capaci di condurre il di lui amor proprio a renderlo ridicolo*.

Gli applausi riscossi col *Warwick* diedero a' fautori di *La Harpe* grandi speranze. Ma l' istesso *Palissot* che mostrò all' apparenza di esserne uno, convenne che il rimanente delle sue produzioni drammatiche non corrispose ai voti de' suoi amici. *Pharamond*,

Timoleon, *Gustave*, *Melanie* religiosa disperata, videro appena la luce e disparvero. Non furono più felici nè *Coriolano*, in cui di più si notano gli accidenti accumolati in un dì senza verisimiglianza, nè *Filottete* publicata nel 1786 imitata dalla tragedia di Sofocle, quasi volendo rivenire dalle passate stranezze sulle orme de' Greci, i quali pur si pretende da' *belli-spiriti* di essere usciti di moda.

Colardeau altro giovane morto dopo i due suoi saggi tragici *Astarbè* e *Calisto*, fu preceduto dalle sue tragedie. *Savigny* compose la *Morte di Socrate* che è piuttosto un panegirico di quell' Ateniese che una tragedia. Scrisse, anche *Irza* superiore alle tragedie di *Colardeau*; ma se ne riprende la versificazione poco armonica e l' ineguaglianza e la turgidezza dello stile. *Ducis* diede in francese l' *Hamlet*, *Giulietta e Romeo*, ed *il Re Lear* trascritte dal teatro del *Shakespear*. Sulla tracce di *Ma Harpe* alcuni altri si rivolsero alla Grecia; e *Rochefort* pro-

dus-

dusse una *Elettra* diversa da quella del *Crebillon* e dall' *Oreste* del *Voltaire*, seguendo Sofocle; *Du Puis* tradusse il teatro tutto di questo gran tragico; e *Prevost* quello di Euripide. In ambidue questi scrittori si desiderano i grandi originali greci. Lascio di favellare nè punto nè poco del *Nadal*, Le *Blanc*, *Pavin* ed altri ad essi somiglianti obbliati dalla propria nazione.

Qualche favola tragica meno neglet-ta pubblicarono Madamigella *Du Bocage*, *Ma Place*, la *Noue*, *Poinsinet de Sivry*, *Pompignan* e *Piron*. *Du Bocage* scrisse le *Amazoni* che si trova nelle di lei opere impresse in Parigi nel 1788, se non si vede sulle scene. *Ma Place* trasportò in francese varie favole inglesi e compose *Jeanne d' Angleterre*, e *Adele de' Ponthieu*. La sola sua *Venezia salvata* riuscì assai nel rappresentarsi e rimase al teatro. Il commediante *Ma Noue* morto nel 1761 scrisse *Maometto* II che rimase al teatro. *Voltaire* gl' indrizzò un madrigale in occasione del suo *Fanatismo*.

Poinsinet nato in Parigi nel 1735 tradusse varii poeti Greci, e specialmente Aristofane senza averne conservato il calore ed il sale, di che convengono anche i giornalisti francesi. Questo scrittore erudito ha dato anche al teatro *Briseida* rappresentata con applauso, racchiudendo in essa il piano dell'*Iliade*, in cui si valse di alcuni ornamenti Omerici. Pubblicò altresì un *Ajace* inferiore alle precedenti. *Palissot* ne commenda lo studio d'imitare la nobile semplicità di *Giovanni Racine*.

Il marchese *Le Franc de Pompignan* nato in Montalbano nel 1709 si esercitò in più di un genere poetico, ed oltre alla traduzione del *Prometeo* di Eschilo, compose una *Didone*, tirando le situazioni principali dalla *Didone* del Metastasio. Il *Voltaire* nella satira le *Pauvre Diable* lo motteggiò, dicendo della di lui *Didone*,

Le quel jadis a brodè quelque phrase
Sur la Didon qui fut de Metastase. Scris-

Scrisse parimente una *Zoraide* che l' istesso *Voltaire* non lasciò di mettere in ridicolo. Non a torto però *Palissot* lodava la versificazione di questo scrittore, cui il signor di *Ferney* non accordò la sua protezione.

Alessio Piron nato in Digione nel 1689 e morto in Parigi nel gennajo del 1755 fralle altre specie drammatiche coltivò la tragedia, e diede al teatro il *Callistene* nel 1730 tragedia di semplice viluppo che punto non riuscì sulle scene, e non vi tornò a comparire. Più complicato fu il suo *Gustavo Wasa* composto nel 1733 che ebbe venti rappresentazioni successive e rimasto al teatro vi si ripete sempre con pari successo. *Fernando Cortes* si rappresentò nel 1744 senza applauso. Il credito dunque che godè *Piron* di uno de' tragici francesi degno di rammemorarsi con onore, vennegli dal *Gustavo* censurato da alcuni critici di poco conto e difeso dal proprio autore con forza e con buon evento. Tra' pregi che in esso si notano, è la nobiltà e la virtù

che regna in quasi tutti i personaggi, non eccettuandosi il tiranno Cristierno col suo confidente. Ogni atto presenta un punto importante dell' azione; le situazioni sono patetiche senza languidezza e senza esagerazione; lo stile è appassionato naturale e molte volte energico; gli accidenti dall' intervallo dell' atto IV per tutto il V sembrano troppo accumolati riguardo al tempo della rappresentazione; ma a giustificarne la verisimiglianza non mancano esempi nella storia, e molto meno dee contrastarsi al poeta la facoltà di fingerne, purchè ne faccia risultare il diletto dell' uditorio ed il trionfo della virtù, come appunto avviene nel *Gustavo*.

Intorno al 1777 o 1778 si produsse con applauso sulle scene francesi *Zuma* tragedia del sig. *Le Fevre*, la quale vi si è veduta ricomparire sempre con diletto, e si rappresentò di nuovo nel 1793. È una dipintura de' costumi selvaggi e spagnuoli in contrasto. La rassomiglianza che per questa parte ha con l'*Alzira*, non ha nociuto al buon

suc-

successo di *Zuma*. Le situazioni patetiche che vi regnano, l' interesse che produce, la pompa dello spettacolo e dello stile (benchè questo talvolta eccede e cade nell' enfatico) ed il personaggio di Zuma rappresentato in detto anno con molta energia da Madamigella *Raucourt*, tutto ciò fa che questa tragedia seguiti a ripetersi.

Prima di far parola de' tragici componimenti prodotti sulle scene della Francia nel formarsi la Repubblica Francese, convien parlare di un altro tragico nato in Parigi, cioè del signor di *Belloy* morto nel 1775. Benchè privo egli si dimostri di certe qualità che enunciano l' uomo di gusto e d' ingegno, come altresì di ogni conoscenza dell' eroismo e del patetico vero, di naturalezza ed eleganza di stile e di armonia di versificazione; con tutto ciò il di lui *Assedio di Calais*, e *Gabriela di Vergy* ebbero una riuscita invidiabile sul teatro, ed i loro difetti non si manifestarono tutti se non nella lettura. Lo spettatore fu indulgentissimo verso questi argomenti dome-

stici, ne' quali a tutto andare si piaggia la nazione. L' adulatore non manca mai di colpire coll' adulato di buona fede. Ma perchè egli si arroga la gloria di essere stato il primo a recar sulla scena i fatti nazionali? E perchè i suoi compatriotti gliel' accordarono? Di grazia che altro rappresentano i Cinesi da tanti secoli? Che rappresentarono i Greci se non gli evenimenti della propria storia? Che i Latini stessi nella tragedia *Scipione* di Ennio, nelle *Ottavie* di Mecenate e di Seneca? Che gl' Italiani ne' *Piccinini*, negli *Ezzelini*, negli *Ugolini*? Che gl' Inglesi e gli Spagnuoli in quasi tutte le loro favole? Tra' medesimi Francesi fu egli forse il primo a calcar questo sentiero? *Voltaire* non l' avea preceduto colla *Zaira*, col *Tancredi*, col *Duca di Foix*, con *Adelaide* di *Guesclin*? Questo prurito di primeggiare in un modo o in un altro, quanti non abbaccina? *Belloy* talmente si appropriò questo vanto che nella prefazione al suo *Gastone* e *Bajardo* se ne pavoneggia sino all' estrema noja. . . . . Ma

Ma che diremo di quest' altra tragedia parimente di argomento nazionale scritta in istile duro stentato e carico di puerilità? Che *Belloy* aveva nelle prime favole esauriti i suoi tesori, e che non seppe idear quest' altra senza ripetersi? Sarebbe pure il minor male. Egli cade in essa in assurdi manifesti, non vi guarda verisimiglianza, vi accumola alla rinfusa eventi pieni d'incoerenza, tradisce la storia, oltraggia e calunnia le nazioni straniere, e disonora in certo modo la propria colle impudenti sue menzogne. Gli eroi stessi suoi paesani diventano sotto la di lui penna dispregevoli e piccioli. L' Orazio Coclite della Francia, il famoso Bajardo detto il *cavaliere senza paura e senza taccia*, sì grande nella storia, nella tragedia apparisce vano millantatore meschino. Che relazione hanno poi colla congiura de' Francesi gli amori non tragici di Gastone e di Bajardo e di Altamoro verso una Bresciana? Influiscono forse all' azione, o servono solo a renderla pesante e ad arrestarne

la rapidezza? Chi può veder senza m
sea un uffiziale come Bajardo manda
un biglietto di disfida al suo genera
ed accettarla costui preferendo un
privato alla causa del sovrano? C
leggerà senza ridere la tagliacantoa
del Bajardo del *Belloy* che vuole sp
ventar Gastone,

Si vous sçaviez le sort de m
prèmier rival!

o la graziosa antitesi di Gastone che
abbraccia il rivale e sfodera la spada,

Embrassez un ami . . . . com-
battez un rival.

Non si comporta eroicamente Bajardo
umiliato chiamando con tanto fasto ed
apparecchio i Francesi ad ammirarlo?
Egli dice in prosa rimata,

Contemplez de Bajard l'abais-
sement auguste,
Voyez comme il rempli le dev
noble et juste
Que l'honneur véritable impo
à la valeur,
Et comment un Heros se pun
d'une erreur.

Ch

Che meschinità! Bajardo chiama *augusta* la propria umiliazione? Bajardo dà a se stesso il titolo di *eroe*? Si vede che l'anima di *Belloy* era ben poco eroica, se prestava tali bassezze a' personaggi che voleva dipingere come eroi. Non è meno inconsideratamente delineato il carattere del Duca di Urbino enunciato come virtuoso, ma che intanto fin dall' atto I non ignora i tradimenti orditi da Altamoro e Avogadro, e pur gli dissimula, e nell' atto V, parlandogliene Bajardo, egli falsamente risponde di aver sempre sdegnato di comprenderne i segreti. È virtù questa falsità? L' autore che aspirava alla gloria di tragico, avea ben false idee dell' eroismo e della virtù. Ma se egli travide nel dipingere gli eroi ed i virtuosi, non si mostrò più abile in far operare due bassi traditori determinati. Essi vogliono proditoriamente dar la morte a Gastone e a Bajardo; ma intanto uomini sì scellerati non sanno prevalersi delle occasioni trovandosi a quelli dappresso e senza testimoni. V' è giu-

è giudizio in tale condotta? Essi attendono l' esito di una mina, di cui si parla sin dall'atto I, da scoppiare nel V. *Infallibile*, al lor credere, è la riuscita di questa mina; or perchè non attenderne l' evento sicuro? perchè disporre senza bisogno che uno di essi truciderà Bajardo e l' altro Gastone? Questa mina poi fu veramente una scelleratezza meditata da Avogadro? In niun conto. *L' ho tolta* (dice *Belloy*) *da altre congiure*. Perchè dunque mentisce dicendo di aver presi i fatti dalla storia nazionale? Dica piuttosto di prendergli dal fondo de' suoi ghiribizzi e dallo spirito di menzogna che lo predomina. Un disertore Francese poi che piove dal cielo nell' atto V, scopre la congiura; ed a chi s' indirizza? forse a' generali Francesi? Non già; ma ad Eufemia figlia del principale congiurato. V' ha in ciò punto di senso comune? Che si dirà poi di quella specie di contradanza che fanno nell' atto IV Gastone, Avogadro ed Eufemia? È una situazione maneggiata

con

con gravità tragica o almeno con intelligenza e pratica della scena (a)?

Abbiamo accennate queste poche cose senza curarci del rimanente deriso dal citato giornalista, il quale ne additò anche molte espressioni false, gigantesche e puerili. È piacevole p. e. questa di Bajardo ferito che vuol tornare alla pugna, e dice a' soldati: *Mort je puis vous guider*, morto ancora posso condurvi; e quest'altra, in cui scoppiata la mina, si dice di Avogadro e del Disertore morti entrambi nel sotterraneo,

L'un et l'autre à la fois loin du palais en poudre
On vu leur corps èpars emportes par la foudre.

Saprà il *Belloy* in qual maniera *due uomini videro i loro corpi stessi sparsi e trasportati dal fulmine*. Rapportiamoci dunque su gli altri di lui difetti nè

(a) Tralascio di ripeterla avendola schernita pienamente m. *Freron* nell'*Anno letterario* 1770.

nè piccioli nè pochi come poeta a ciò che ne dissero i Francesi stessi, e diamo qualche sguardo a' di lui maligni errori come storico. La sua favola è posta in mezzo a due baluardi istorici, cioè a una *prefazione* e ad alcune *note* stampate nel fine. Nell' una e nelle altre egli pretende giustificare le nere calunnie da lui seminate contro del conte Luigi Avogadro di Brescia, del principe d'Altamura napoletano, del marchese di Pescara, del pontefice Giulio II e di tutta la nazione Italiana.

Il tragico storico (che nè storico nè tragico si manifesta) denigra la fama dell' Avogadro formandone un basso traditore, ed un mezzano della propria figliuola, e con *documenti istorici* che alla storia contraddicono, pretende avvalorare le sue maligne asserzioni. Avogadro secondo lui è un ribelle. Ma è ciò vero? Avogadro era bresciano suddito de' Veneziani, perchè Brescia sin dal 1426 si era data alla Repubblica, per le oppressioni che soffriva sotto Filippo Visconti, a cui sempre ricorse in-

invano (*a*) . Ne tennero i Veneziani il governo sino al 1509 (*b*) . Luigi XII pretensore del ducato di Milano muove a conquistarlo, riporta la vittoria di Ghiara d' Adda, e Brescia atterrita gli si rende. Entranvi i Francesi allora poco capaci di disciplina, e di cattivarsi la benevolenza de' popoli, abusano del potere, insolentiscono, e diventano, come dice il Muratori, *gravosi anche agli amici per la loro arroganza e insolenza massimamente verso le donne*, e quasi tutti i cittadini che non potevano più soffrire, al dir del cardinal Bembo, desiderano tornare sotto il dominio della Repubblica. Il conte Luigi viene particolarmente oltraggiato nella persona di un figliuo-

(a) Consultinsi Corio, Biondo, Simonetta, Sabellico, Platina, Capriolo, Alberti.

(b) Brescia era stata distaccata dal Milanese per 83 anni. Non è dunque vero quelche dice il *Belloy* che era stata sotto il dominio Veneto per *dieci anni*.

gliuolo dal figliuolo di Gambara natogli di una Francese, implora la giustizia de' nuovi padroni della città, non è ascoltato, i mali pubblici, e le private offese fanno che si rivolga alla Repubblica, e promette di aprire alle di lei truppe la porta delle Pile. Rientrano i Veneziani in Brescia. Or non si potrebbe con qualche fondamento ribattere la taccia di ribelle che gli s' imputa? Furono ribelli gli Spagnuoli che per sette secoli combatterono contro de' Mori per iscuoterne il giogo? Ma sia pure Avogadro un ribelle, cioè un suddito oppresso che non ha la virtù della tolleranza, e che disperando di ottener giustizia dal nuovo signore, si ricovera sotto la protezione dell' antico. È però la stessa cosa essere in questa forma ribelle, che *scellerato*, *ruffiano della figliuola*, *traditore di Bajardo e Gastone*, *e vile e basso ed assassino?* Questo Avogadro dipinto sì neramente è figlio legittimo del *Belloy*, non della storia. Le scelleraggini, le infamie, gli assassinamenti, le frodi

di nacquero dal capo di codesto pseudotragico come Minerva da quello di Giove. Nè Avogadro fu un *lâche* che fuggì quando dovea morir combattendo. I Francesi negli andati secoli sono qualche volta fuggiti ancora. Non fuggirono con Carlo VIII abbandonandolo precipitosamente un regno? Non fuggì l'istesso *Cavaliere senza paura* dopo la giornata *des Eperons* sorpreso dagl' Inglesi, e poi non si rendè prigioniero? Non fuggirono i Francesi sopraffatti in Brescia, e si raccolsero nel castello? Non sempre la ritirata è viltà (*lâcheté*) mancanza di valore; ed Avogadro diede del suo coraggio non dubbie prove, entrando a viva forza intrepidamente per la porta mentovata. Or è giusto calunniare sul teatro! È questo il bell' esempio da proporsi a' nazionali per tirar tragedie dalla storia patria?

Non fu Avogadro un *traditore*, un *infame*, un *assassino*, se voglia tenersi presente la storia, ma semplicemente un nemico de' Francesi. Adunque la

crudeltà che usò con lui *Gaston de Foix*, sembra inescusabile. *Belloy* calunniandolo attribuisce ad un immaginario suo tradimento la morte che gli fu data, se non per natural crudeltà, almeno per ragion di stato. " Tutto l' esercito (dicesi dell' esecuzione di Avogadro in una *lettera* istorica su di Gastone (*a*), chiedeva ad alta voce il supplizio di lui, e del figliuolo . . . Invano per fuggir l' ignominiosa morte essi rappresentavano di esser nati sudditi de' Veneziani . . . . Si ascoltò la politica, e non la giustizia ". " Soprattutto (si aggiugne) veniva compianto il figliuolo, la cui giovanezza, le virtù, il valore ammirato da Gastone stesso, meritavano sorte migliore. Egli punto non era reo, avendo soltanto seguito la natura ed il suo dovere ". Si descrive in seguito con tratti compassionevoli la gara del padre e del figliuo-

(a) Vedi il libro di m. *Gaillard Melange Litteraire* impresso in Amsterdam nel 1756.

gliuolo per morir prima, ed il dolore del popolo intenerito." A questo spettacolo (dicesi in fine della *lettera*) il duca di *Nemours* che sentiva commuoversi, e credeva necessario il rigore, fe un segno, e le due teste caddero a' piedi suoi. Fu ciò un' ombra che si mischiò al lustro del trionfo; ma i Francesi non videro che il trionfo". Se il *Belloy* per natura, e per istudio fosse stato disposto alla tragedia, non avrebbe cercato di approfittarsi di questo tratto istorico proprio del coturno narrato da un suo nazionale? Ma il *Belloy* intento a calunniare la nazione italiana si sdegna contro l' autore delle *Vite degli uomini illustri, perchè volle rendere interessanti il traditore Avogadro e suo figlio*. Egli poi si accinge a discutere il *fatto con esattezza*; e l' esattezza consiste in osservare, che l'*esposto non si dica* dallo storico della vita di Bajardo, dando tutto il peso di una pruova istorica ad un' asserzione negativa. Osserva in seguito che *Du-Bos* varia

 dal

dal primo racconto in qualche circostanza dicendo, che i due *figli di Avogadro furono giustiziati alcuni giorni dopo*; ed anche di ciò vuol dubitare il *Belloy* per questa gran ragione che non sa *d'où il emprunte ce recit*. Ma se egli dubitava di quanto ignorava, di che non dovè egli dubitar vivendo? *Du-Bos* che ignorava molto meno di lui della storia, narrò ciò che si trova dagli storici riferito. *Fu nel secondo giorno* (a) *il conte Luigi Avogadro, mentre in abito finto fuggia di città, riconosciuto, fermato e presentato a Gastone, che nella pubblica piazza il fe decapitare . . volendo vedere egli stesso il crudele spettacolo, e si compiacque poi di replicarlo ne' due già presi figliuoli*.

Volle poi il *Belloy* dare un complice ad Avogadro, e donde il prese? La storia gli avrebbe sugerito qualche Bre-

(a) Verdizzotti vol. II de' *Fatti Veneti dall' anno* 1504 *al* 1570.

Bresciano, se l' avesse saputa (*a*); ma egli lo scelse tra' Napoletani. A quale oggetto? Per non lasciare veruna specie di calunnia intentata. E da qual classe di Napoletani il tolse? Dalla più ragguardevole. L' *assassino*, l' *infame*, il *poltrone Altemoro* della tragedia si dice essere il Principe d' Altamura napoletano. Questo personaggio, dice il tragico meschino, e lo storico impostore, *est de mon invention pour ce qui concerne le rang et les titres*. È pur questo un bel modo di comporre tragedie nazionali sulla storia, valersi di un nome illustre per denigrarlo, e per vestirne un *figlio infame* del capo del *Belloy*! E che direbbero i suoi compatriotti se si mettesse sulla scena un ladrone infame col nome di qualche principe del real sangue di Francia (*b*).

(a) Vedasi ciò che l' Avogadro scrisse al Senato Veneziano secondochè narra il Bembo.

(b) Principi d' Altamura furono in regno i fi-

È inoltre precetto di poetica nelle tragedie nazionali il dir grosse villanie all' imperadore Massimiliano, a Ferdinando il Cattolico, al marchese di Pescara? E qual parte ebbe questo Scipione della storia moderna nelle furbesche trame uscite dal capo del *Belloy*? Di qual diritto poi questo picciolo scarabbocchiatore di carta osò nel suo garbuglio tragico trattare il pontefice Giulio II colla maggiore indegnità, come *mostro* come *carnefice?* Essendo amico della Francia avea quel *pontefice* desiderato che il famoso Bajardo accettasse, come era costume a que' *tempi*, il comando delle sue truppe. Sia questo un fatto *tres-vrai*, come dice il *Belloy*. È però una cosa stessa col dipinge-

---

i figliuoli della famiglia del Balso già estinta nel principe Pirro, la cui unica figliuola Isabella fu moglie di Federigo d'Aragona re di Napoli, il quale prima di regnare ne portò anch' egli il titolo.

gere Giulio subornatore di Bajardo esortandolo a tradire il suo re, mentre egli era in arme contro la Francia? E ciò appunto gl' imputa il *Belloy*, facendo dire dal duca di Urbino al Bajardo

on peut sans effroi
Pour servir Rome et Jule, abbandoner son roi?

Qual fu poi in sostanza per rapporto a' Francesi la reità di quel papa in quella guerra? Il proteggere la libertà Italiana. Temè in prima che le potesse nuocere la potenza e l' ambizione de' Veneziani, e formò contro di loro la formidabil lega; vide poscia quanto più pericolosi nemici di tal libertà fossero gli stranieri, e se ne distaccò. Come principe e come politico chi può rimproverargli l' amore del proprio paese?

Ultimamente nella prefazione il *Belloy* imputa agl' Italiani generalmente" un raffinamento di perfidia e di crudeltà, che ci fa credere (aggiugne) oggi ancora che la vendetta sia più ingegnosa e più implacabile in Italia che altro-

 ve"

ve"? Quale impudenza! E chi più del *Belloy* ingegnoso in immaginar vendette atroci? E non è egli l'autore di *Gabriela di Vergy*? Non è francese il suo Fajele ed il più implacabile, il più vendicativo, il più inumano, che vince i Selvaggi e i Cannibali più accaniti e dà a mangiar per vendetta i cuori umani? E chi ha imbrattate le moderne scene francesi di maggiori atrocità? *La candeur française* (prosegue) *ètait toujour trompèe, et dèdegnait souvent de punir*. Il ciel conservi loro codesto candore e generosità naturale; ma la stomachevole vanità del *Belloy* ci obbliga a dire che i Francesi di que' tempi non diedero molte pruove di candidezza ed umanità ne' luoghi dove fecero la guerra e dove dimorarono. Poco in vero disdegnarono di punire nella presa di Brescia, se si attenda alla storia del cardinal Bembo e del citato Verdizzotti. Poco candidamente si condussero nell' isola di Sicilia, ond' è che diedero motivo a quel famoso *Vespro* conseguenza di una lunga

ga

ga tolleranza. Poco umanamente trattarono con gli abitanti di Castellaneto, spogliandoli e molestando le loro donne; e quando quel popolo si diede agli Spagnuoli, ed imprigionò que' Francesi, qual fu l'*implacabile vendetta Italiana?* Gli tolsero le armi e gli diedero agli Spagnuoli, a condizione che gli rimandassero al campo francese. Ma lasciamo le *istorie*, le *note* e le *prefazioni* del *Belloy*, e conchiudiamo che delle sue tragedie l'*Assedio di Calais*, *Gastone e Bajardo*, *Zemira*, *Don Pietro il crudele* e *Gabriela di Vergy*, già più non rimangono che i nomi, mancando loro la nota del genio, l'armonia della versificazione, la correzione del linguaggio e la forza, la bellezza ed ogni altra dote dello stile.

Mentre la terribile procella tutto copriva di tenebre e d'orrore il cielo francese e seguiva il cangiamento della monarchia in democrazia, non mancarono di componimenti teatrali quelle agitate contrade, molti de' quali si risentivano delle passioni esaltate e de' sen-

sentimenti del tempo che correva. Quanto alla tragedia si coltivò da *Chenier*, *Carion de Nizas*, *Arnault*, *Le Mercier*, *Lagouvèe*, *Mazoyer* e qualche altro.

Il cittadino *Chenier* autore di varie tragedie, si è distinto negli ultimi anni del secolo XVIII singolarmente per *Cajo Gracco* e per *Carlo IX*. L'azione del *Cajo Gracco* è semplice ma languida, lo stile puro ed elegante, ma la versificazione non molto felice, il carattere del protagonista espresso con freddezza. Più celebrità ebbe *Carlo IX* in tempo della rivoluzione per certa analogia della strage di San-Bartolommeo con gli orrori e l'esecuzioni della repubblica che sorgeva in mezzo al sangue. L'orribil suono delle campane ad armi che accendeva i feroci petti nella mentovata esecranda strage del tempo della *Lega* sì ben descritta nell'*Erriade*, rinnovava la memoria dell'orrendo effetto che in quel tempo di sovvertimento universale mise in fiamme la Francia. Quel suono continuava

anche nell' intervallo dall' atto IV al V.
Sì ripetè questa tragedia nell' anno IX
della libertà, e l' autore sin dalla prima
ripetizione vi fece varii cangiamenti che
accrescono la rapidità dell' azione e l'
energia dello stile. Se si comparino le
dipinture de' caratteri nel poema epico
del *Voltaire*, si trovano fuor di dubbio
più forti e più vere di quelle che
Chenier mette in azione. La morte di
Coligni nell' *Erriade* assai più patetica
eccita la compassione tragica che si desidera
nella tragedia. L' incertezza per altro
di Carlo IX sempre irrisoluto sino al
punto che si avvicina il gran momento
della strage deliberata, è assai ben delineata,
e preserva dalla languidezza un
soggetto per se stesso pieno di terrore
ma che nella tragedia accenna ogni
istante di cader nel languore veleno del
teatro. Il cardinal di Lorena prende
con Carlo IX il tuono di Maometto,
ma Carlo non è posseduto dal fanatismo
di Seide. Questo cardinale nel tempo
della tremenda esecuzione si trovava in
Roma, e *Chenier*, per un abuso della

la storia simile a quelli ne' quali incorse il *Belloy*, lo mostra presente alla strage. Un giornalista francese chiamò questa libertà *audacia stomachevole del poeta*. La morale permette per istruire di rilevare la malvagità, ma non di calunniare con falsità il malvagio. *Chenier* riesce meglio in dipingere *Coligny*, il Cancelliere *de l' Hôpital*, ed Errico IV nascente. Lo stile di *Chenier* non profferisce bellezze luminose; merita però di esser applaudito per la purezza, per l' eleganza, e per varii tratti che mostrano lo studio da lui fatto ne' buoni modelli; e lo meriterebbe ancor più se vi regnasse minor copia di declamazioni triviali. Alcuni passi diretti contro dal Romano Pontefice si accolsero con trasporto dall' uditorio. Tra gli attori che lo rappresentarono, si distinse *Talma* nella parte di Carlo IX, *Monvel* in alcuni squarci del Cancelliere, *Battista* nella parte di *Coligny*, e *La Fond* che giva sorgendo, rappresentò con arte il carattere del Cardinale, benchè alieno da i talenti

di quell' attore fatti per rappresentar felicemente le passioni tenere ed impetuose.

L' anno IX della repubblica si rappresentò ancora *Teseo* tragedia di *Mazoyer* giovane autore di felice riuscita, mal grado di alcuni difetti. Contiene il dominio che ebbe Medea in Atene sposando il re Egeo, e l' arrivo di Teseo erede del regno che Medea cerca di far morire. Il piano è ideato con giudizio; l' azione regolare condotta con arte, benchè non molto vivace; il carattere di Teseo è dipinto con nobiltà, quello di Medea con molto vigore, se non che ostenta soverchio gli eccessi da lei commessi. I primi quattro atti trattennero l' uditorio con piacere per varii passi pieni di forza e di estro, singolarmente per una felice descrizione dell' Eumenidi. Ma il V atto cui non rimane materia sufficiente, non contenendo che un lungo monologo di Medea, e Teseo che viene fuori a dire che ha vinto, mancò poco che non tirasse seco a terra tutta la tragedia,

Lo

Lo stile è ineguale e trascurato sovente, e mostra la giovanezza dell' autore. Vi si notano nondimeno alcune scene degne di lode. Tali sono: quella di Medea che propone di avvelenar Teseo ad Egeo che ignora di esser suo figlio; l' artificio di Medea per giugnere al suo scopo rendendosi vie più padrona del cuore di Egeo; quella di Teseo, Pallante e Medea, in cui Teseo con acuta ironia le dice *vous fûtes mère*, rimproverandole la strage de' proprii figli; quella di Teseo riconosciuto dal padre alla presenza del popolo e de' sacerdoti, Madama *Raucourt* e Talma si distinsero nel rappresentar Medea e Teseo. Sul teatro de' *Troubadeurs* di Parigi udii recitar di questa tragedia una parodia intitolata *Taisez-vous*.

Il cittadino *Carion de Nizas* compose a que' dì una tragedia intitolata *Montmorenci* che si recitò nel mese Pratile nel Teatro della Repubblica. Ha il merito di essere un argomento nazionale scritto in istile convenevole. I Francesi osservarono dalla prima rappre-

presentazione che sin da' primi atti essa manca d'interesse e di azione. Vi si notano tre intrighi di amori, e di amori illegittimi posti in azione o almeno mentovati, de' quali niuno chiama l'attenzione per esser subalterni e non tragici. Finchè io mi trattenni in Parigi l'autore avendo richiamato a se il suo componimento per ritoccarlo, più non curò di renderlo al teatro o di pubblicarlo per le stampe.

Lagoule prodotto aveva prima sull'istesso teatro della Repubblica *Eteocle e Polinice* che non si avvicina punto al *Racine* che lo precedette in trattar lo stesso argomento, ed ancor meno a Vittorio Alfieri.

Il sig. *Arnault* per quanto a me è noto, pubblicò tre tragedie negli ultimi due lustri del secolo XVIII recitate sul teatro della Repubblica. *Oscar* figlio di Ossian di cinque atti che si rappresentò l'anno quarto della repubblica, e si replicò sul cominciar del 1800; *Cajo Mario a Minturno* di tre atti recitata nel maggio del 1791, che più non

non si rivide; e *Bianca e Montcassin* di cinque atti rappresentata nel 1799. Quanto alla prima rende vie più manifesta la difficoltà di tornarsi a trattare i costumi di certi tempi mezzani e di certe popolazioni lontane dalla coltura de' tempi a noi vicini ove non si rimuovano le idee ed immagini de' tempi correnti. *Cajo Mario* in alcuni tratti mostra grandezza non aliena da quel Romano, ma non in tutto il componimento. Ci occuperemo un poco più di *Bianca e Montcassin*.

Atto I. L'autore suppone che *Montcassin* francese due volte abbia salvata la Repubblica, ond' è che il Senato si raduna per premiarlo dichiarandolo patrizio e senator veneto. Si propone nel tempo stesso una legge che stabilisce che qualunque senatore per imprudenza o per malizia abbia commercio con gli ambasciadori esteri, o si trovi nel recinto delle loro case, sia reo di morte. La legge è stabilita. Due de' tre Inquisitori di stato nemici per interessi di famiglia, Contarini e Capello, per por fine

fine alla loro nimistà, conchiudono che Capello prenderà in isposa Bianca unica prole di Contarini.

Atto II. La scena rappresenta un appartamento della casa di Contarini. Mentre Bianca si trattiene con Costanza sui i di lei amori con *Montcassin*, Contarini viene ad annunciare alla figlia di averle destinato uno *sposo illustre*, nè più soggiugne, per essere stato chiamato al Consiglio. Ella ne mostra piacere col padre, credendo che le abbia destinato *Montcassin*, niun altro al suo avviso potendo meritare il titolo d'*illustre*. Giugne *Montcassin* contento di essere ritornato a lei vicino. Viene Capello pieno di contento per avere inteso da Contarini che ella ha dato il consenso di prenderlo in isposo. Bianca resta a ciò turbata e addolorata, e *Montcassin* sbalordito. La confusione di Bianca attrista ugualmente i due amanti. Ella ricusa di dare una risposta precisa che si riserba di dare fra pochi istanti. Capello si ritira dicendo, pieno di rispetto, che l'atten-

derà. *Montcassin* con risposte pungenti trafigge Bianca, che gli dice che a torto egli di lei si lagna. Distruggi dunque (le dice) i miei sospetti. Io t' amo (risponde) ciò dee bastarti. Chi dunque (*Montcassin*) cagiona i nostri mali? L' amor mio, replica Bianca; quando mio padre è venuto a prevenirmi di avermi destinata al maggiore degli eroi di Venezia, ho creduto ch' egli con ciò ti avesse voluto indicare, ed ho dato di buon grado il mio consenso! Si dispera, si chiama imprudente, insensata; ed assicura *Montcassin* che si lagna della sua fortuna, che ella non sarà mai d' altri che di lui.

Atto III. Contarini viene a far premure alla figlia di non porre ulteriore indugio alla sua obedienza, potendosene a ragione offendere lo sposo. Bianca nettamente dice, che questa obedienza la fa tremare, e rivela di aver fatta un' altra scelta. E chi è colui che hai tu scelto (dice Contarini)? Quello che arriva, dice Bianca, additando *Montcassin* che giugne. Contarini a lui ri-

rivolto gli dice : siete voi il seduttore di mia figlia? *Montcassin* : io l'ho sedotta ! Contarini non siete amato? *Montcassin* : sono amato, ma amo,

Je suis seduit comme elle, et non pas seducteur,

Comunque sia, risponde Contarini, io non sono più l'arbitro del destino di mia figlia. La scena lunghissima alfine contiene che Contarini decisivamente gli fa sapere, che nulla sarà bastante a piegarlo, e *Montcassin* risponde : credete voi di costringere vostra figlia ad obedirvi finchè io esisterò ? Vedo bene, ripiglia Contarini, che la vostra presenza può offendere l'autorità paterna; giurate di rispettar l'ingresso della mia casa fino a che Bianca non passi ad abitare in quella dello sposo. *Montcassin* ricusa. Contarini comanda che esca di sua casa. *Montcassin* minaccevole gli dice : *Ah cet excès d'outrage*

Comme à ta cruautè, met le comble à ma rage ;

ho finito di supplicare; io tenterò tut-

 to

to ciò che mi sugerirà un amor disperato, e parte. Capello viene a veder Contarini, ed a proporre le sue angustie ed i suoi dubbii. Contarini dice, io gli farò svanire; venite nel bel mezzo della notte nell' antica cappella del mio palazzo; riceverete coll' usata sacra cerimonia Bianca dalle mani di suo padre.

Atto IV. Il teatro cangia in una cappella particolare della casa di Contarini con altare, in cui una porta aperta nel mezzo lascia vedere una sala con finestre che danno sul palazzo dell'ambasciadore di Spagna.

In seguito della lunghissima scena dell' atto III della contesa poco tragica di Contarini, e *Montcassin*, si è questi risoluto a chiedere a Bianca con un bigliettino un momento di udienza secreta. Bianca gliel' accorda nel luogo indicato, stimandolo opportuno (in caso che il padre soparavvenisse) per l' evasione al palazzo vicino del ministro di Spagna. Egli viene; tutto è perduto, dice,

le sort
Ne nous laisse à choisir que la fuite où la mort.

Un ratto proposto da un uomo decantato per eroe, per virtuoso annunzia una delle tragedie di *Hardy*. Bianca trema alla proposta scelta di morte o di fuga. *Montcassin* l' affretta a fuggire. In questo punto (dice Bianca)? *Montcassin*, e che aspetti tu ad abbandonare una dimora indegna, dove il solo interesse è quello della nobiltà, dove la voce dell' orgoglio copre la voce del sangue, dove la tua fiamma è un delitto, e la mia un' ingiuria? Ecco il linguaggio de' romanzi, in cui il solo amore è virtù, ed i virtuosi esortano le fanciulle ad abbandonare la casa paterna per seguire l' amante. Bianca per provarglielo vuol giurarle fede di sposa in faccia al Crocifisso che è nella Cappella, aggiungendo che domani anderà a trovarlo. E *Montcassin*: *demain? mais aujourd' hui que peut-il arriver?* . . . Ah fuggite (viene a dir Costanza); il padre viene e la

 chia-

chiama. *Montcassin* fuggire? per dove? Costanza, per la casa è impossibile, vi sono troppi testimoni; ma non vi è altra via che il palazzo di Spagna. Bianca: ah in esso ti segue la morte! *Montcassin*: e quì l'obbrobrio ti copre; bisogna dunque incontrarla, e parte. Contarini dice a Bianca, che viene lo sposo col sacerdote. Io non diverrò mai spergiura, dice Bianca. E Contarini le dice, che se persiste a disubbidire, la maledirà. Nel punto in cui Bianca è astretta a profferire le parole che l'uniscono a Capello, ella sviene nelle braccia del Prete, e di Capello. Arriva Pisani a dire, che un evento disgraziato chiama i tre Inquisitori al tribunale; *Montcassin* ha violata la legge terribile ai nobili che la trasgrediscono; egli passava le mura del palazzo di Bedmar. Tutti lasciano Bianca, che ritornando in se domanda del suo destino, ed intende che *Montcassin* è ne' ferri, e portato al tribunale coperto di un mantello. Risolve di

vo-

volere andarvi anch' essa, e divider seco il suo destino.

Atto V. Il teatro rappresenta il luogo dell' assemblea de' tre Inquisitori. Vi sono per essi tre sedie nere su di uno strato nero ancora. Il Greffiere al di sotto di essi siede con una tavola davanti. L' accusato è in piedi. Un velo nero chiude il fondo del teatro. Pisani e *Montcassin*; quegli compiange l' accusato, e lo spera innocente. Montcassin domanda che voglia dire quell' apparato funesto? Quello del Consiglio de' Tre, gli dice Pisani: quì pronuncia, e nel fondo punisce. *Montcassin* e Pisani si ritirano, e la scena rimane vota secondo il più recente metodo de' moderni. Sottentrano Contarini e Capello. Questi dice al Collega, perchè mi riveli in questo punto che *Montcassin* è mio rivale? per cangiar forse il suo giudice in amante irritato? Il cuore di Capello è lacerato da doveri contrarii di giudice imparziale, e di amante sventurato. Contarini gli fa riflettere che l'accusato è condannato dalla legge, e

 che

che non dipende dall' arbitrio de' giudici. Arriva il terzo inquisitore, e seggono. Pisani introduce il reo. Segue l' interrogatorio. *Montcassin* risponde ingenuamente. Domandato se ha discolpa veruna da allegare; risponde di non averne alcuna. Capello gli dice: grande interesse avrete avuto ad infrangere la legge. *Montcassin* risponde:

*Le crime est èvident, le reste est
mon secret.*

Conferma quanto è scritto nel processo verbale, e sottoscrive. È condotto dietro al fondo del teatro. Si giudica. Contarini pronunzia il suo voto di morte. Capello prima di giudicarlo reo vorrebbe che su i suoi progetti egli avesse somministrate pruove, vorrebbe una convizione piena del delitto. Loredano proffcrisce, che quando anche potesse discolparsi de' suoi progetti, non sarebbe meno reo di aver contravvenuto alla legge. Egli vota di morte, ed invita Capello a votare. Contarini lo chiama a parte, e gli dice: io ben comprendo che se non foste suo riva-

le,

le, punto non esitereste a punire quel trasgressore dopo la prova, e la confessione dell' attentato:

Ainsi pour être grand vous cessez d' être juste.

Odono da Pisani la costanza del delinquente in non addurre discolpa veruna, e Capello si risolve a votar di morte. Si ordina l' esecuzione. Si annunzia che un testimone arriva; e questo testimone è Bianca velata. Si svela, e dice di venire per l' accusato. Dice,

Son crime c' est l' amour, l' hymen fût son projet;
Sa complice c' est moi.

Contarini la rimprovera. Capello vuole che prosegua. Bianca riferisce che *Montcassin* è venuto la notte nel palazzo da lei introdotto, e che ella giurò innanzi all' altare paterno di essere sua sposa. Sopraggiunto il padre egli si determinò a fuggire pel muro della casa di Spagna. Gl' Inquisitori Loredano e Contarini per ciò non si rimuovono dalla sentenza data. Capello solo proibisce che si esegua. Si alza però il

volo del fondo, e si vede *Montcassin* strangolato. Bianca si getta sul corpo dell' estinto, e sembra morta. Contarini tenta sollevarla.

Quest' argomento appartiene alla storia veneta. Si ha da essa che una gentil donna per nome Teresa nata nel 1601 fu moglie di un nobile de' Contarini uomo zotico niente amabile ed immorale, ed amata da Antonio Foscarini dotato di bellezza, di cuor sensibile, di amabili costumi e di eloquenza incomparabile. Si amarono queste due persone; ma la necessità di andarla a vedere di notte passando per un muro del palazzo del Ministro di Spagna, cagionò l' ignominiosa morte del Foscarini, per la legge di cui nella tragedia francese si parla. Egli non potè allegare veruna discolpa, per non pregiudicare al decoro dell' amata, e creduto reo di stato fu dagl' Inquisitori condannato e morì strangolato. Questo fatto venne dal cavaliere Ipolito Pindemonte di Verona descritto in una novella in ottavarima da me pubblicata

in

in Napoli insieme con un' altra in prosa del cavalier Tommaso Gargallo di Siracusa.

Dimorando *Arnault* in Venezia trovò il caso degno del coturno, e ne formò la sua tragedia che dedicò a Napoleone Bonaparte membro dell' Istituto Nazionale di Parigi. Piacque all' autore di abbigliarlo a suo modo. Diede da prima all' azione un lieto fine, facendo che la donna da lui chiamata Bianca disperata offeriva la mano a Cappello a cui era stata destinata sposa a condizione che salvasse la vita all' amante, e che Capello salvandolo ne ricusasse generosamente la mano. Con ciò l' autore toglieva tutto l' effetto tragico alla lagrimevole istoria. Lo comprese Bonaparte sentendola leggere. Egli avea pianto alle circostanze di Bianca; *je regrette mes larmes*, egli disse al fine lieto inatteso; il mio dolore (aggiunse) è una emozione passeggiera, di cui quasi ho perduta la memoria al vedere gli amanti in piena felicità. L' autore si approfittò della giudiziosa avvertenza, e ren-

e rendette alla favola il fine tragico, e così comparve sulle scene e per le stampe.

Ecco intanto ciò che rende la storia differente dalla tragedia. In prima il Foscarini veneto è trasformato in un *Montcassin* francese che si dice di aver salvata due volte Venezia. Ma è permesso in un fatto recentissimo falsificare la storia nel più essenziale, cioè nell' essere e nel carattere del protagonista? E qual vantaggio ne ricava il teatro? La tragedia suole alterare alcuna circostanza della storia, e con più frequenza quando l' evento risale alla remota antichità: ma ciò si concede per aumentar le molle della compassione e del terrore, ma non già per iscemarne l' energia. E ciò appunto avviene nella tragedia di *Arnault*. Allorchè il leggitore comincia ad intenerirsi, gli si presenta un francese militare forse in vece del veneto Foscarini nobil veneto avvocato insigne, e l' illusione che si sforza di occuparlo, ad ogni passo si allontana. In Venezia ciò senza dubbio av-

avverrebbe, se si rappresentasse; e forse in Francia ancora non si riceverebbe con pieno applauso che un francese si credesse estremamente onorato per aver meritato un posto tra' Nobili Veneziani. *Montcassin* dunque troverà per conseguire l' effetto tragico diversi ostacoli; e le lagrime di Bonaparte tutte si saranno versate per Bianca.

In secondo luogo osservo che l' azione nella tragedia ragionevolmente scema il pericolo dell' amante che in quella storia è inevitabile. In questa Foscarini va da una donna maritata furtivamente, e questo è un arcano tra i due, e passa sempre pel palazzo di Spagna. Se Foscarini volesse colla verità del fatto render nullo il delitto di stato prevenuto dalla legge, dovrebbe palesare la sua non lecita corrispondenza colla moglie del Contarini e coprirla d' infamia. Eccolo in un bivio tragico, ed eccolo ridotto per di lei decoro ad un silenzio che lo fa soggiacere alla pena di morte dovuta ad un reo di stato; e questo silenzio diventa nobile

al

al pari di quello del Conte di Essex. Ben diversa è l'azione della tragedia di *Arnault*. *Montcassin* non può partecipare dell' importanza tragica del silenzio del Foscarini. Bianca non è moglie ma figlia nubile di Contarini, di cui egli frequenta la casa senza verun delitto. Contarini padre di Bianca ha saputo da lui stesso l'amore che nutre per la figliuola, e Capello promesso a lei in isposo ne ha sospetto. *Montcassin* in un sol momento è costretto dalla necessità a passare per la casa di Spagna; e non offenderebbe punto il decoro dell' amata, se per giustificarsi del delitto di stato confessasse che ama Bianca che vorrebbe sposare. Ciò niuna infamia a lei apporterebbe ed il pubblico saprebbe quello stesso che il padre non ignora. Il bivio dunque che rende glorioso e necessario il silenzio del Foscarini, non si può riconoscere nel *Montcassin* di *Arnault*. Quanto poi allo stile, i leggitori ben vedranno che l' autore sovrasta di gran lunga al *Lemiere*, al *Belloy* ed a' loro simili, ma

che

che non si avvicina punto ai Cornelii, ai Racini a i Volteri.

Appartiene parimenti a questo periodo la tragedia di *Lemercier* intitolata l' *Agamennone*. È tratta da quella di Vittorio Alfieri; ma quando se ne diparte e vi frammischia le proprie idee, cade in assurdi. Lo stile nulla presenta che tiri l' attenzione. L' autore ha composti varii altri componimenti teatrali ancor peggiori, de' quali parleremo da quì a poco.

CA-

CAPO II

Tragedia Cittadina, e Commedia Lagrimante.

SUlle tracce segnate dagl' Inglesi, come vedremo appresso, cominciò a comparire sulle scene Europee una picciola tragedia che non si eleva agl' interessi delle intere nazioni e de' personaggi eroici, ma si spazia entro le famiglie private; ed è chiamata *Cittadina*. Non è questo un dramma da gareggiar punto colla grande e vera tragedia reale da Platone tenuta per più malagevole della stessa epopea, e fatta per ammaestrare ugualmente i principi e i privati. Essa però può anche ammettersi in grazia della varietà, e per servire al diletto e all' istruzione della parte più numerosa della società; specialmente quando non distragga lo spettatore con tratti troppo famigliari ed atti ad alienarlo dall' impressione del dolore e della pietà. I Francesi in questi

sti ultimi tempi hanno avuto varii scrittori di tragedie cittadine ora più ora meno ingegnose e composte più spesso in prosa che in versi.

Francesco Maria d' Arnaud de Baculard nato nel 1709 si esercitò in simil genere. Il suo *Fajele* contiene l' argomento stesso della *Gabriela di Vergy del Belloy*, cui il marito dà a mangiare il cuore dell' amante, trattato colle medesime molle, ed atto come quella a partorir piuttosto orrore che terrore tragico. Più lugubri, benchè meno sanguinose, sono il *Conte di Cominge* e l' *Eufemia*. Nell' uno si rappresentano le avventure del Conte divenuto religioso della Trappa che geme tra' cimiterii e le teste de' morti; nell' altro una religiosa disperata, la quale nel proprio confessore ravvisa l' antico suo amante che vuole obbligarla a seguirlo fuori del convento. Più interessante è il *Cominge*, più nojosa l' *Eufemia*. Nell' una e nell' altra favola si tesse una serie di evenimenti romanzeschi che si narrano come pre-

 ce-

ceduti all'azione. Il *Merinval* è pure un'azione tragica del medesimo scrittore avvenuta tra persone private, in cui si scorge la medesima energia nella passione e la medesima tinta lugubre e cupa. Un'altra religiosa disperata che si avvelena per essere stata dal padre astretta a monacarsi, dipinse il prenominato *La Harpe* nella sua *Melania*. Manca ancora a' Francesi l'arte d'inseguire col sale comico e colla sferza del ridicolo questa vanità ed ingordigia de' capi di famiglie che astringono le donzelle a seppellirsi per conservare a' maschi intere le patrie ricchezze. *Bernardo Giuseppe Saurin* parigino nato nel maggio del 1706 e morto nel novembre del 1781, oltre alle tragedie riferite tradusse quasi tutto dall'inglese il *Beverley* di *Odoardo Moore* che altri attribuisce a *Lillo*, altri a *Tompson*. Poche cose vi alterò il *Saurin* ne' primi quattro atti, contento soltanto di toglierne le irregolarità. Ne cangiò lo scioglimento aggiungendovi il fanciullo Tomi figlio del

del giocatore, che occupa la maggior parte dell' atto V. Piacquero universalmente i primi quattro atti, e con ispecialità il quarto. Mirabile effetto partorì il quinto sugli animi degli spettatori. Parve però a molti che l'orrore giungesse a lacerare oltremodo il cuore, che dal compiangere uno sventurato è costretto a passare ad inorridire al furioso attentato di *Beverlei*, che in considerare a quale stato di miseria ha egli ridotto il figlio, per liberarnelo se gli avventa con un pugnale. Questo fanciullo non appartiene all' originale, che si recitò la prima volta in Londra nel 1653. L' ab. *Prévot* lo tradusse in francese intitolandolo le *Joueur* che si stampò in Parigi nel 1762.

Il *Socrate* dramma in prosa che *Voltaire* pubblicò nel 1755 come una traduzione di quello di *Tompson*, alunno di *Adisson*, dee collocarsi nella classe delle tragedie cittadine per la mescolanza del patetico e del famigliare. Senza qualche tratto troppo comico e malizioso ne' caratteri di Anito,

 Me-

Melito e Drixa, e de' pedanti Grafio, Como e Bertillo giornalista, sarebbe questo dramma il modello di tale specie di tragedia. Sotto i tre Consoli della Repubblica francese comparve un' altra tragedia cittadina intitolata *Camilla*, la quale cadde perfettamente nella rappresentazione, e si obbliò. Il prenominato *Lemercier* pubblicò in questo genere varii drammi che la Francia ha chiamati pessimi. *Pinto* è un suo dramma istorico rappresentato nel teatro Francese della Repubblica nel febbrajo del 1800, e si eseguì malissimo. L' autore gli diede il titolo di *comedie-tragedie*, vale a dire (si disse nell' *Anno teatrale*) composto bizarro e mostruoso di tutte le parti che costituiscono questi generi diversi. *Ophis*, *Meleagro*, *Clarissa*, la *Prude* sono drammi del medesimo autore riprovati da' nazionali. *Despazes* autore delle *quattro Satire*, gli dice drammi senza piani, senza caratteri, senza correzione di stile. *Piniere*, autore dalla satira intitolata *le Siecle*, non ne parla diver-

sa-

samente, e si scaglia in ispecie contro la *Prude*, *Ophis e Pinto*, mostruosità, aggiugne, che fanno la vergogna del teatro francese.

Questi ed altri simili drammi sono discesi dalla tragedia cittadina, la quale, ove si preservi da colori comici, e si contenti di cedere i primi onori al sublime continuato della tragedia grande, potrebbe tollerarsi anche in un teatro che non ignori il buon sentiero. Ma le indicate mostruosità degenerarono enormemente, e ne venne un dramma senza contrasto riprensibile, la *commedia lagrimamente*, nella quale con pennellate ridicole si deforma un quadro tragico. *Sedaine*, *Falbaire*, *Mercier* (diverso da *Lemercier*) coltivarono questo genere comico lugubre con felicità in alcuni componimenti, cioè il primo nel *Disertore* che si è ripetuto in Francia ed altrove. Gli scherzi comici dell' uffizialetto in tal componimento non eccedono la natura, ma non si accordano colle situazioni patetiche del rimanente.

te . *Sedaine* non riesci ugualmente in altri drammi, cioè nel *Filosofo senza saperlo*, nella *Scommessa*, come ancora nel *Maillard*, o *Parigi salvato*. Diede anche l' istesso autore *le Roi et le Fermier* che dee collocarsi in una classe men tetra della *commedia* piangente. *Falbaire* si applaudì nell' *Umanità*. Commuove certamente l' angustia cui vedesi ridotto un padre di famiglia che esce in piazza a rubare per sostentare i suoi, ed è condannato alla morte. Ma una ipotesi troppo rara scopre lo studio dell' autore di mettere in tali circostanze un uomo virtuoso, che a stento si rinvengono ne' processi criminali più famosi. Or qual pro dal rappresentare queste atrocità non comuni? L' esperienza ne convince che il patetico può risvegliarsi per lo più con un tratto semplice ma vero ricavato dal fondo del cuore umano; a che dunque caricar le tinte a sì alto segno? Il signor *Mercier* nell' *Indigente* confuse le tinte de' caratteri comici colle tragiche, dando al suo dramma un portamen-

mento di somma tristezza senza bisogno. Spogliandolo dell' affettazione pantomimica e delle azioni scimiesche e della lugubre dettatura del testamento, l' azione e il carattere dell' Indigente acquisterebbe l' aria piacevole di una delicata tenerezza che meglio si adatterebbe col comico utile disviluppo dell' azione, e col cangiamento di *m. de Lys* affrettato bellamente dal Notajo. *Il Mercier* sembra di aver poi degenerato di molto nell' *Abitante della Guadalupa*. In quello che intitolò *Natalia*, rappresentato la prima volta in Parigi nel 1787, si notarono molti difetti ad onta dell' interesse che non lascia di trovarvisi.

Altri drammi piangolosi si erano presentati sulle scene francesi alcuni anni indietro non molto riusciti nella rappresentazione e meno nella lettura, riprovati da chi non ama la confusione de' generi. Il sig. *Louvais* nel 1773 pubblicò l' *Adone* scritto in prosa, e l' *Orfano Inglese* ancor prima si era recitato nel 1769 anche in prosa e ri-

 pro-

provato. Il sig. *Fenouillot* dal 1767 al 1775 diede al pubblico il *Delinquente onorato* in versi, *il Fabbricante di Londra* in prosa, ed il *Beverley* in versi. Il sig. *Dudoyer* è autore del *Vendicativo* in versi.

In alcuni drammi del *Diderot* e del *Beaumarchais* e di qualche altro dee riconoscersi una specie di rappresentazione men lamentevole e perciò men difettosa della pretta *lagrimante*, benchè ben lontana dal pregio della nobile commedia *tenera*. Nel *Padre di famiglia* del primo, nell' *Eugenia* del secondo, nel *Figliuol prodigo* del *Voltaire* non si vedono moribondi per mancanza di pane, testamenti, sentenze di morte, esecuzioni di disertori, non un padre che si getta a rubare sulla pubblica via vicino ad essere impiccato. Le passioni vi sono vive ma meno tragiche e più proprie della commedia nobile, o come dicono i Francesi, *du haut comique*, sebbene se ne vorrebbero correggere diversi eccessi. Osserviamone qualche particolarità.

Dio-

Dionigi Diderot filosofo di molto nome morto nel 1787, vide il suo *Padre di famiglia* nel 1761 rappresentato in Parigi con felice successo, ed applaudito eziandio su' teatri stranieri, principalmente perchè sin dalla prima scena il pubblico s'interessa per Sofia, e per Saint-Albin, la cui passione è ritratta con ottimi colori. Ecco come questo innamorato si esprime con naturalezza e calore: *Elle pleure, elle soupire, elle songe à s' èloigner, et si elle s' èloigne, je suis perdu.* È ben vago questo pronome *elle* posto prima di nominar Sofia ad imitazione di Terenzio. Delicato è pure ciò che dice nell' atto II: *Si on me la rèfuse, qu' on m' apprenne à l' oublier.. l' oublier? Qui? Elle? Moi? je le pourrois? je le voudrois? que la malediction de mon père s' accomplisse sur moi, si jamais j' en ai la pensèe.* Ed allorchè il Commendatore vuole atterrirlo, dicendo, che se il padre l'abbandona, gli rimarranno appena per vivere 1500 lire di entrata, l'innamorato

vi-

vivacemente ne deduce una conseguenza contraria, e dal suo zio non attesa. *J'ai*, dice, *quinzecent livres de rente? Ah Sophie, vous n'habiterez plus sous un toit; vous ne sentirez plus les atteintes de la misere*. Sono assai vaghi questi tratti, e lo studioso giovane gli osserverà, gl' imiterà, se ne abbellirà alle occorrenze; ma si terrà lontano da' difetti del dramma. La dipintura del carattere del Padre di famiglia non corrisponde alle accennate bellezze. Egli altro non sa fare che piangere a tutte le ore, e filosofare cicalando, mentre è tempo d' operare. Non manca nè di buon cuore nè di tenerezza pe' figli, ma di prudenza e di attività nelle circostanze scabrose; è ricco ed indipendente, e pure si contenta di rappresentare in sua casa il secondo personaggio dopo del Commendatore suo fratello, che colle sue maniere e stravaganze mette tutto in iscompiglio. L' invenzione di questa favola appartiene al nostro Carlo Goldoni, il quale scrisse in Italia il *Padre*

dre di famiglia, commedia per altro non poco difettosa. *Diderot* la volle imitare e correggere, e ne snaturò il genere formandone una favola tetra, poco men che lugubre quanto una commedia *larmoyante*. Tolse egli ancora dal medesimo Goldoni la sostanza del suo *Figlio naturale*, dramma *serio* privo di ogni carattere comico. Questa favola discende dal *Vero Amico* dell' italiano, il quale mal grado di varii difetti, vale assai più del *Figlio naturale*, benchè *Diderot* nel tempo che si valeva della favola italiana, volle chiamarla *farsa* senza che ne avesse veruna caratteristica. Non si vedono nel *Figlio naturale* se non che situazioni semitragiche prese in prestito altronde, ed appiccate al piano del *Vero Amico*; e vi regna tale affettata nojosa saviezza in tutti i personaggi, e specialmente nel Figlio naturale, ed in Costanza, che farà sempre sbadigliare sulla scena.

Il disprezzo che aveva *Beaumarchais* per l' eccellente comico maneg-

gia-

giato da *Moliere*, congiunto alle minutezze su gli abiti, e all'affettata descrizione pantomimica de'personaggi muti, poco danno indizio di un ingegno investigatore de' grandi lineamenti della natura, e ricco di vero gusto. Nondimeno non parmi che si debba coll'autore de' *Tre Secoli* collocare senza veruna riserba la di lui *Eugenia* tralle favole viziose, e contrarie alla scena di Talia. Confesso che egli dovea meglio contenersi nel recinto prescritto alla commedia nel toccare le passioni tenere; che nel piano si scorge qualche difetto di verisimiglianza; che i colpi teatrali di tutto l'atto IV prodotti dalla vendetta meditata da madama Murer, sembrano più proprii di un' opera musicale eroica, che di una commedia. Ma la dilicata Eugenia non merita punto l'oltraggioso disprezzo che ne mostrarono alcuni. L'intreccio, l'argomento, i caratteri del Barone e di Murer appartengono alla commedia. Gli affetti di Eugenia son delicati, e sebbene eccedano alquanto passando oltre

tre de' limiti concessi alla commedia tenera, non hanno però la nota abbastanza furiosa qual si richiede nella tragedia. *Il m' avait* (dice Eugenia nella scena seconda dell' atto I) *caché ces bruits dans la crainte de m' affliger. Comme il m' a règardè en respondant! Ah ma tante que je l' aime!* Questa delicatezza che pur si rinviene nelle favole Terenziane, non isconviene alla commedia, e nocerebbe spesso alla tragedia. La quinta e l' ottava scena dell' atto III sono belle e teatrali. È patetica ma non terribile la terza dell' atto IV, ed interessante la deliberazione del padre di Eugenia, il quale si lusinga di trovare in corte giustizia e pietà. Delicata infine è l' esclamazione di Clarendon, *Elle me pardonne*, colla quale per trasporto di gioja egli previene le parole di Eugenia già intenerita. *Beaumarchais* pubblicò anche i *Due Amici* del medesimo colorito dell' *Eugenia*; ma si astenne di chiamarle commedie, contentandosi d' intitolarle *rappresentazioni*. Fece-

cero lo stesso altri autori di drammi semilugubri. Con miglior consiglio sacrificando qualche espressione o colpo teatrale troppo tetro, senza diminuirne l'interesse, si sarebbero contenuti ne' giusti confini, senza bisogno di adoprar nuove voci che non possono cangiar la natura de' generi. *Beaumarchais* ha composte altre due commedie lontane dalle tinte lugubri delle *rappresentazioni*, cioè il *Barbiere di Siviglia*, e la *Giornata pazza*, ovvero il *Matrimonio di Figaro*. Esse sono tratte da' costumi spagnuoli, ed abbondano di colori teatrali, di piacevolezze, e di tratti satirici.

Ad accreditar questo genere che si allontana da' tristi eccessi del comico *larmoyant*, ma che per qualche tinta soverchio tetra si diparte dalla buona commedia tenera, ha contribuito ancora il sig. di *Voltaire* con due buone favole malgrado di alcun difetto, cioè col *Figliuolo prodigo* rappresentato nel 1736, e col *Caffè*, ovvero la *Scozzese*. Mirabile nella prima è la dipin-

tura de' costumi. Tratteggiati con maestria, e con pennello comico sono i caratteri di *Fierenfat*, *Rondon*, la *Baronne*. Solo qualche riflessione troppo seria di Eufemone il giovane sembra trascendere il confine della commedia. Nel *Caffè* dipingesi la natura con sagacità. *Polly*, *Friport*, *Milady Alton* hanno tutta la vaghezza comica. *Frelon* giornalista basso, venale, impudente, maledico, e malfacente, fra' tratti ridicoli che l'avviliscono, ne ha alcuno che muove a sdegno per la troppa malvagità che manifesta senza rimorso. Fabrizio cafettiere di ottimo cuore è copiato dalla *Bottega del Caffè* del Goldoni. Il carattere della Scozzese è nobile, delicato, interessante. Non v'ha che *Monrose*, il quale pieno de' suoi spaventi e pericoli porta nella favola la propria tristezza quasi tragica. *Voltaire* pubblicò di aver tradotto questa favola da una di m. *Hume* fratello del celebre *Hume* istorico, e filosofo di Scozia.

CAPO III

Della vera Commedia Francese e della Italiana in Francia.

DUe specie della vera commedia noi contiamo, la *Tenera*, e la *Piacevole*, prima di parlar della Commedia Italiana che troviamo allignata in Francia.

I

Commedia Tenera.

LA tragedia grande e la domestica si prefige di eccitare il pianto, ed esclude ogni riso: la commedia ride più e meno e in diversi modi, e non esclude certo pianto. Se voi fate una tela lugubre di persone private che ecciti il terrore, producete la tragedia domestica o cittadina: se a tal favola frammischiate alcuni tratti comici, cadete nella sempre riprensibile alleanza del pianto e del riso della commedia la-

lagrimante che distrugge l' unità dell' interesse contro l' oggetto del poeta: se le comiche dipinture non contrastano con situazioni terribili, ma servono a dar moto a' dilicati interessi famigliari ed a quel patetico che nasce dalle amorose debolezze combattute dagli eventi; voi spogliate la commedia lagrimante de' suoi difetti, e la cangiate in una lodevole commedia *tenera*. Adunque quest' ultima specie di commedia presenta tutti i vantaggi della sensibilità posta in tumulto nelle favole lagrimanti, ma ne sfugge gli eccessi lugubri, l' espressioni da coturno, il tuono di disperazione, i pericoli grandi. L' amor tenero dilicato che degrada quasi tutte le tragedie francesi, trova il proprio luogo nella commedia tenera, che non conobbe *Moliere*, ma che conobbero in Grecia ed in Italia Menandro, Apollodoro, Terenzio, Annibal Caro, Sforza Oddi, e Giambatista della Porta nel *Moro* e nella *Sorella*. Non sono le lagrime che rendono difettose le favole di *Sedaine*, *Mercier* e tanti

 al-

altri ; ma il tuono tragico , i delitti grandi, i patiboli . La commedia tenera si contenta della sobria piacevolezza che risulta dalla pittura comica de' costumi, rigettando la tinta risentita del buffonesco ; ed ammette le lagrime delicate, guardandosi dal terrore e dalla sublimità tragica. Tutto ciò dimostra i confini delle specie drammatiche , e fa vedere che la commedia lagrimante è l' abuso e la corruzione della nobile e gentile commedia Tenera. Guai al pedante folliculario intento a schiccherar deplorabili *colpi d' occhio*

Colla veduta corta d' una spanna,

il quale non sapesse distinguere il pennello dell' autore della *Pamela* e della *Nanina* da quello che colorisce le favole lagrimanti di *Sedaine* o *di Mercier*!

Gli autori francesi che a me sembra che siensi contenuti alcune volte in questa specie di commedia senza cadere nelle lagrimanti , sono : *La Chaussée*, madama *di Graffigny*, *Voltaire*, e *Collet*.

Ni-

Nivelle de la Chaussèe nato in Parigi l' anno 1691 e morto nel 1754, maneggiò questo genere qualche volta felicemente. Il suo *Pregiudizio alla moda* ben dimostra che la commedia può avere certe lagrime senza cangiar natura. Un marito che temendo di coprirsi di ridicolo agli occhi de' pregiudicati suoi amici col mostrarsi innamorato della propria moglie, incorre nell' altro di voler palesare a lei il suo affetto colla segretezza che esige un amor colpevole, e con ciò cagiona le tenere lagrime della consorte che l' ama; simile argomento, dico, è un vago innesto di costumi correnti, di tenerezza e di piacevolezza comica, che manifesta il pregio della commedia tenera. A torto contro di questo genere si sarebbero scagliati *Chassiron*, *Palissot* e *Sabatier des Castres*, confondendolo col *larmoyant* e colla tragedia cittadina, se *la Chaussèe* avesse con pari felicità proseguito. Ma la di lui *Melanida* è una specie di romanzo fondato sul cangiamento di un nome, è trop-

e troppo lontana dall' esser commedia, benchè vi si trovi qualche situazione interessante. Il suo componimento *Amor per amore* è sul medesimo gusto alieno dal vero comico, ma più languido ancora ed a parer mio meno pregevole per aver l'autore in tal favola voluto valersi delle fate e delle trasformazioni.

Francesca di Graffigny nata in Nansi nel 1695 e morta in Parigi nel 1758 diede al pubblico *Cenia* sotto il titolo di *pièce nouvelle*, nella quale imitò la *Donna di governo* di m. *de la Chaussèe* senza uguagliare l'originale. Non mancando d'interesse ed essendo stata rappresentata assai bene nel 1750, malgrado di essere sfornita di veri colori comici, riuscì mirabilmente e si è anche recitata e tradotta altrove. In seguito l'autrice diede al teatro la *Figlia di Aristide* del medesimo genere, la quale non ebbe ugual successo felice, perchè, disse *Palissot*, *il tempo dell' indulgenza era passato*.

La *Pamela* del Goldoni tratta dal ce-

celebre romanzo di *Richardson* mosse verisimilmente *Voltaire* a comporre la sua *Nanina* commedia tenera in tre atti. Essa si rappresentò nel 1748 la prima volta a Versailles; ma secondo il *Giornale straniero* del 1755, quando si replicò in Parigi, non si accolse troppo favorevolmente. L'azione è più semplice di quella della *Pamela*; ha di più il merito di essere bene scritta in versi; i costumi vi sono toccati con franchezza e le passioni dipinte delicatamente; lo scioglimento avviene senza la grande rivoluzione della condizione della fanciulla; perchè Nanina al più vien riconosciuta per figliuola di un soldato nato in una onesta famiglia, là dove il padre di Pamela nella commedia italiana si scopre un Signore Scozzese. Contuttociò le passioni hanno maggior forza nella *Pamela*: il contrasto nel cuore di Milord dell'amore e della nobiltà più vivace e teatrale: i costumi inglesi più atti a tener svegliata l'attenzione, specialmente col contrasto del Cavaliere viaggiatore pieno di

 leg-

leggerezze. In fatti la *Pamela* non invecchiò per lunga serie di anni finchè non si alterò il gusto comico italiano coll' imitazione de' i drammi lugubri stranieri; e la *Nanina* non pare che torni spesso sulle scene francesi.

Carlo Collèt segretario e lettore del duca d' Orleans nato in Parigi nel 1709 è uno de' Francesi che conservarono la giusta idea della comica giovialità, resistendo alla seduzione del cattivo esempio de' comici lagrimanti. Nel di lui *Teatro di società* si osservano varie scene eccellenti. Senza soscrivere a tutte le lodi date dal *Palissot* alla commedia *Dupuis et des Ronais* rappresentata nel 1763, possiamo noverarla tralle commedie tenere non infelici. " Benchè desti (dice il nominato critico) talvolta la tenerezza e le lagrime, per la verità de' caratteri, e per la semplicità degli avvenimenti è questa favola ben lontana da que' drammi così poco degni di stima che vanno sotto il nome di *tragedie cittadinesche* e di *commedie lagrimanti*, pel cui cattivo genere

il

il sig. *Collè* ha non di rado manifestato disprezzo ".” Questa favola è nel gusto delle commedie di Terenzio, i sentimenti sono veri, i caratteri ben sostenuti, il dialogo è naturale ". Da questo passo si scorge che il *Palissot* e il *Collè* compresero la differenza che passa tralla commedia *tenera* e la *lagrimante*. La comprese il *Voltaire* che compose la *Nanina* e il *Figliuol prodigo*, ed affermava che la commedia può appassionarsi, adirarsi, intenerire, purchè non trascuri poi di far ridere la gente onesta. Compresé questa medesima differenza fin anche *Chassiron* tesoriere di Francia, il più severo valoroso ed ingegnoso oppugnatore della tragedia cittadina e della commedia piangente. Nella sua dissertazione inserita nel tomo III della Raccolta della sua Accademia della Roccella conchiude dicendo, che " se in una commedia l' intenerirsi può talvolta giugnere sino alle lagrime, appartiene unicamente alla passione di amore di farle spandere ". Al contrario non la com-

prese l'autore de' *Tre Secoli della Letteratura francese*, che non ammette altra specie di commedia se non quella di *Moliere*, la quale è veramente ottima, ma non la sola pregevole. *Sabatier des Castres* pone nella classe riprovata delle commedie *dolorose* la *Caccia di Errico IV* del medesimo *Collè*. E perchè mai? Che ci presenta di lugubre? Forse le lagrime liete e gentili che versa Errico a i discorsi naturali e candidi del contadino? Ma passiamo alle commedie piacevoli prodotte in Francia.

II

Commedia piacevole.

DOpo i felici seguaci di *Moliere* del XVII secolo *Regnard*, *Brueys*, *Dancourt*, troviamo tra' buoni comici ne' primi lustri del XVIII *Du Fresny* nato nel 1648 e morto nel 1724, il quale dopo di aver lavorato per l' antico teatro Italiano di Parigi insieme con *Regnard*, diede al Francese diciotto buone commedie. Nello *Spirito di Contraddizione*, che può passare per una delle migliori, e nella *Riconciliazione Normanda*, ed in qualche altra, il sagace osservatore scorgerà maneggiata con arte, certa specie di ridicolo sfuggito al pennello di *Moliere*. *Palissot* mostra dispiacere di non vedersi più sulle scene di Parigi il di lui *Falso sincero*, ed il *Geloso vergognoso di esserlo*, a cui il prelodato *Collè* fece alcune felici correzioni. Quest' ultima commedia è tratta dalla commedia ita-

lia-

liana il *Geloso non geloso* del Brignole Sale. I versi del *Du Fresny* (dice l' istesso *Palissot*) cedono in facilità a quelli di *Regnard*; ma il di lui stile è più puro. Io noto nelle sue espressioni certo studio non molto occulto di mostrarsi *spiritoso*." Un personaggio comico (ben diceva il sign. di *Voltaire*) non dee studiarsi di mostrarsi spiritoso; e bisogna che sia piacevole a suo dispetto, e senza avvedersi di esserlo". Quindi avviene che la maniera del *Du Fresny* alcuna volta degenera in affettazione, e fa perder di vista i personaggi imitati palesando il poeta.

Filippo Nericault des Touches nato in Tours nel 1680 e morto nel 1754 le cui commedie cominciarono a rappresentarsi nel 1710, possiede arte e giudizio, ed anche spirito comico, benchè non possa sostenere il confronto della piacevolezza di *Regnard*, e molto meno dello stile e delle grazie di *Moliere*. Istruttiva è la commedia del *Dissipatore* e di sicura riuscita, e i

ca-

caratteri vi sono assai ben dipinti: ma si vorrebbe che la di lui ruina venisse affrettata per altri mezzi, e sempre per le sue inconsiderate prodigalità, anzi che per un giuoco precipitoso di dubbio evento, che poteva eludere i disegni dell' innamorata divenuta scrocca all' apparenza. Il *Vanaglorioso* tradotta in toscano dal Crudeli e lodata con distinzione dal *Voltaire*, è l' altra commedia del *Des Touches* universalmente approvata. Non pertanto non a torto forse il *Palissot* desiderava che il protagonista avesse un tono più proprio della gente nobile. *Il Filosofo maritato* presso il medesimo critico passa per un capo d' opera; ma per meritare il nome di filosofo che ha vergogna di far sapere che sia maritato, non si doveano far contrastare un poco meglio i lumi suoi colla forza del pregiudizio, e dal non saperlo vincere trarne un ridicolo più vivace? L' *Irresoluto* per mio avviso è un carattere errato, equivocandosi talvolta l' irrisoluzione colla pazzia. *Molière* avrebbe forse meglio

scel-

scelti i lineamenti speciali e proprii dell' irrisoluzione, onde la pittura riuscisse vera, naturale e chiara, e per conseguenza piacevole. Nell' *Uomo singolare* egli ne prende le tinte dalla propria fantasia, o da qualche originale particolare da non poter riuscire importante pel pubblico che nulla in esso impara per correggersi, nè prende diletto di un ridicolo non manifesto. Le stravaganze solo potrebbero produrre qualche diletto, qualora quest' uomo singolare non fosse freddo. Egli scrisse ancora l' *Agnese*, i *Nipoti* ed altre commedie d' intrigo, ed il *Tamburro notturno* che viene da una favola inglese. In generale *Des Touches* è uno de' buoni comici della Francia, e qualche sua favola riesce dilettevole, e molte interessanti; ma la piacevolezza non è il pregio caratteristico di questo commediografo pregevole.

Cristofaro Bartolommeo Fagan nato in Parigi nel 1702 e morto nel 1755 dotato di facilità e di naturalezza nel genere comico, ma dalle strettezze obbli-

bligato a scriver troppo, mostra nelle sue favole l'effetto della precipitazione. Non si dovea stampare tutto ciò che produsse pel teatro. Bastava solo per suo onore d'imprimere la *Pupilla*, la *Stolidità*, l'*Appuntamento*, l'*Inquieto*, gli *Originali*, nelle quali commedie si dipingono con grazia e naturalezza i costumi, e vi si ammira molta piacevolezza comica.

Piron di cui si è parlato fra gli scrittori tragici, forse dovrà alla *Metromania* commedia ingegnosa, piacevole, spiritosa e scritta con regolarità in ottimo stile, la sua riputazione maggiore. Avea però nel 1728 prodotta la commedia i *Figliuoli ingrati* che poi intitolò la *Scuola de' Padri*, ma non ebbe quel felice successo che prometteva l'ingegno dell'autore atto a rilevare acconciamente il ridicolo, e a dipingere i costumi correnti. Produsse in seguito l'*Amante misterioso* che cadde affatto, ed appena potè il poeta consolarsi coll'applauso che ottenne la sua pastorale le *Corse di Tempe*. Ma

la

la sua gloria comica si assicurò colla *Metromania*. Il piano è ideato con pratica e scorgimento; l' azione semplice diletta ed interessa; i caratteri sono bene e vivacemente dipinti; i sali spirano urbanità e piacevolezza; lo stile spiritoso e proprio senza sforzo e senza pregiudizio della naturalezza è animato da una versificazione armonica per quanto può comportare la natural monotonia del verso alessandrino. L' argomento consiste in un giovane ben nato che sacrifica la propria fortuna alla smania di poetare. Giudiziosamente viene egli nella favola enunciato prima di comparire. La serva domanda notizie distinte di lui ad un servo, che risponde così dipingendolo bellamente:

Oh! c' est ce qui n' est pas facile à peindre. Non.
Car selon la pensée où son esprit se plonge,
Sa face à chaque instant s' élargi où s' allonge.
Il se neglige trop, où se pare à l' exces.

D'

D' ètat il n' en a point, ni n' en
aura jamais.
C' est un homme isolè qui vit en
volontaire.
Qui n' est bourgeois, abbè, ro-
bin, ni militaire.
Qui va, vient, veille, sue, et se
tourmentant bien,
Travaille nuit et jour, et jamais
ne fait rien.

Tralle scene dell' atto primo graziosa e caratteristica è la quarta, in cui Dami si trattiene col servo su i proprii amori per una pretesa letterata di provincia ch' egli non conosce se non per le di lei poesie recate nel *Mercurio*. Egli prevede che da questo matrimonio nasceranno

Des pièces de thèatre et des ra-
res enfans.

Ei già conta almeno tre figliuoli, e destina al primo la poesia comica, al secondo la tragica, all' ultimo la lirica, riserbando per se il pubblicare ogni anno un mezzo poema, e per la moglie un mezzo romanzo; tutti individua-

duali del carattere che subito danno al ritratto la vera fisonomia. La Dulcinea di tale Don Chisciotte poetico allude all'avvenimento di m. *Maillard* poeta brettone, il quale avendo pubblicate alcune poesie mediocri sotto il nome di *Mademoiselle de Malcrais*, ne ricevè gli elogii de' più noti poeti della Francia, e varie dichiarazioni di amore in versi, ma gli elogii e gli amori si convertirono in dispregi tosto che l' autore ebbe l'imprudenza di smascherarsi. Traspare nella scena sesta dell' atto terzo la grazia comica di *Moliere* oggidì perduta totalmente in Francia. L' incontro di Arpagone col figliuolo nell' *Avaro* si è rinnovato in certo modo in quello di Balivò con Dami suo nipote, al cui vero stupore creduto effetto dell' arte da essi posta in rappresentare una scena, Francaleu grida attonito:

Comment diable! à merveille!
à miracle! courage;
On ne sçauroit jouer mieux que
vous de visage.

Sommamente comica è ancora la scena quar-

quarta dell' atto IV, nella quale Francaleu che ha data la sua parola a Balivò di far carcerare il di lui nipote, prega l'istesso Damí di cui si tratta, a prendere sopra di se tal carcerazione. Damí se n' era scusato sulla difficoltà che incontra un poeta a farsí luogo nella corte dove al suo dire,

Nous sommes eclipsès par le moindre minois,
Et la, comme autre part, les sens entrainent l'homme,
Minerve est èconduite, et Venus a la pomme.

Ma intendendo poi che si tratta di lui stesso, finge di addossarsene l' impegno, e dice.

Oh! je le servirai, si ce n'est que cela.

Francaleu allora ricusa, avendo pensato di valersi di un altro; Dami insiste, e le sue premure riescono piacevoli. Lepida è pure la sesta scena di Lisetta che scaltramente fa confessare a Dami di esser egli l' autore anonimo di una commedia che poi si sa di es-

sere stata fischiata nella rappresentazione. La settima è ancora più vivace e piena di sale comico. In essa Durante ingannato dagli abiti di Lisetta la prende per Lucilla, e la rimprovera per averla sorpresa nell' atto che Dami le bacia la mano. Lo scioglimento corrisponde alle grazie di questa eccellente commedia, nella quale colla sferza comica ottimamente si flagella una ridicolezza comune a tutte le nazioni culte di far versi a dispetto della natura, il quale argomento fu poco felicemente trattato in Italia da Carlo Goldoni nella commedia intitolata i *Poeti*.

Mentre Talia cangiava in Francia l' abito gentile che la rendette un tempo vezzosa, produssero alcune commedie pregevoli, a dispetto della moda lugubre, i seguenti scrittori. *Giovanni Campistron* diede fuori la buona commedia il *Geloso disingannato* rimasto al teatro. *Le Sage* nato a Ruys in Brettagna nel 1677 e morto nel 1747 scrisse la graziosa commedia *Turcaret*, e la piacevole *Crispino rivale del padro-*

drone. *Giambatista Rousseau* nato in Parigi nel 1669 e morto nel 1740 pubblicò l' *Adulatore* ed il *Capriccioso*, commedie non esenti da difetti, ma pregevoli pe' caratteri felicemente espressi. Giambatista Luigi Gresset nato in Amiéns nel 1709, e quivi morto a' 16 di giugno del 1777 autore della graziosa novelletta *le Vert-vert* (dopo aver dato al teatro *Sidney* scritto con eleganza ma che non ebbe compiuta riuscita, per esserne il soggetto lontano dal tempo presente e dal costume francese) pubblicò il *Mechant* buona commedia rappresentata nel 1740 con molto applauso. Vi si dipinge un *Malvagio* pieno di spirito, di cui veggonsi nelle società culte molti originali, che sotto di un esteriore polito nascondono un cuore il più nero e la più raffinata empietà. *Il Voltaire* nel *Pauvre Diable* poco bene affetto a *Gresset* pretende che alle di lui commedie manchi azione, interesse, piacevolezza e la necessaria dipintura de' costumi correnti. Convenendo col sommo cri-

tico per la mancanza di piacevolezza ed in certo modo anche di azione, parmi di non potersi negare alla commedia del *Mèchant* il merito di un vivace colorito ne' caratteri, della buona versificazione e di uno stile elegante e salso. Ecco il carattere del protagonista preventivamente da Lisetta a gran tratti enunciato:

S' il n' avoit de mauvais que le fiel qu' il distile,
Ce seroit peu de chose, et tous les medisans
Ne nuisent pas beaucoup chez les honnêtes-gens;
Je parle de ce goût de troubler, de detruire,
Du talent de brouiller, et du plaisir de nuire,
Semer l' aigreur, la haine, et la division,
Faire du mal enfin; voila votre Cleon.

Degne di essere singolarmente notate mi sembrano le seguenti scene: la terza dell' atto II piena di pitture naturali del

gran mondo di Parigi; la settima dell' abboccamento di Valerio con Cleone; la nona dell' atto III che contiene un giuoco di teatro, in cui Cleone sottovoce ora anima Valerio a farsi credere uno stordito, ora fa notare a Geronte le di lui sciocchezze ed impertinenze; mentre che Valerio adopra tutta l' industria per riuscire a screditar se stesso; e Geronte s' impazienta, freme, si pente e risolve di rompere ogni trattato. Tralle scene bene scritte dee contarsi la quarta dell' atto IV in cui Aristo (personaggio virtuoso copiato dal Cleante del *Tartuffo*) volendo distaccar Valerio dall' amicizia di Cleone entra a dipingere i malvagi culti che si arrogano il diritto di dare il tono negli spettacoli, e quei che prendono l' aria beffarda, e quelli che affettano di parer gravi e laconici. Questa scena termina con una osservazione vera e gloriosa per l' umanità. Valerio temendo di comparir singolare per troppa bontà asserisce che *tutti sono malvagi sulla terra*; e Aristo distrugge

 que-

questa opinione ingiuriosa al genere umano con una risposta notabile, la quale soffriranno di veder qui tradotta certi meschini ingegni non meno di Valerio ridicoli, i quali volendo passar per *uomini di mondo* escludono ogni probità dalla terra:

Sono tutti malvagi? È ver son tali
Certi perversi cuor che ognun detesta:
Tale è la calca, è ver, d'uomini falsi,
Di spregevoli donne, di buffoni,
Spiriti bassi, spiriti gelosi,
Senza onestà, senza principi, senza
Costume meritevole di stima;
Gente infingevol che a se stessa rende
Giustizia disprezzandosi a vicenda.
Ma questa detestabile genìa
Priva d'onor, di scrupolo e di freno
Ricoprir di ridicolo e di scorno

Pro-

Procura invan l' altrui bontà di
cuore.
Per dissipar tal nebbia, e mostrar chiaro
Che per natura non è l' uom proclive
Alla malvagità, prender potete
Per giudice e ascoltar come un oracolo
Il popolo raccolto in un teatro.
Quivi quando alcun tratto si dipigne
Di candor, di bontà, dove trionfi
E del proprio splendor tutta sfavilli
L' umanità benefica e gentile,
Di pura voluttà s' empie ogni cuore,
Quivi s' intende di natura il grido.

L' ultima scena dell' atto IV contiene lo stesso artifizio usato da Elmira nel *Tartuffo*, benchè la copia venga dall' originale sorpassata per vivacità e maestria. Lo scioglimento del *Mechant* avviene senza sforzo per mezzo di una lettera del medesimo Cleone. Dee pe-

 rò

rò notarsi in questa bella dipintura che il malvagio è troppo abbellito dallo *spirito* che gli presta il poeta per renderlo simile agli originali francesi e a' malvagi che brillano nelle società polite. Forse non inutilmente, perchè divenga più comico e più spregevole, poteva sulla malvagità caricarsi la tinta dando a Cleone un poco più di ridicolo e meno di politezza e d'ingegno. Ardisco dir ciò a mezza bocca, perchè rifletto dall'altro canto che con maggior buffoneria il carattere potrebbe guastarsi. In fatti il *Mechant* com'è dipinto in tal commedia, trova in quella nazione ed in altre ancora una folla di malvagi di società che gli rassomigliano. E che sia ciò vero, odasi ciò che disse di tal commedia colla solita ingenuità l'eloquente filosofo *Gian Giacomo Rousseau*. Quando si rappresentò la commedia del *Malvagio*, non parve che il principal personaggio corrispondesse al titolo. Cleone sembrò un uomo ordinario; egli era, dicevasi, come tutti gli altri. Questo abominevole

vole scellerato, il cui carattere così bene espresso avrebbe dovuto far fremere sopra loro stessi tutti quelli che hanno la disgrazia di rassomigliargli, si credette un carattere mal colpito, e le sue nere perfidie passarono per galanterie, imperciocchè tale che tenevasi per molto onesto uomo, vi si riconosceva tratto per tratto.

Allorchè venne alla luce si disse, che il *Mèchant* conteneva eccellenti versi di satira più che di commedia; ma la satira è tanto aliena dalla commedia? Più giustamente s' imputa all' autore l' aver dato a' personaggi il proprio *spirito* in vece di farli parlare giusta i costumi e le condizioni, nel che segnalaronsi *Moliere* e Machiavelli. Scrisse parimenti il *Gresset* altre due commedie inedite perdute, o dall' autore stesso soppresse, cioè il *Secreto della commedia* da lui letta a' suoi amici, ed il *Mondo com' è*, di cui solo si conosce il titolo.

Il sig. di *Voltaire* oltre alle riferite commedie tenere, altre ne produsse

nel

nel generé puramente comico. Compose in versi alessandrini l' *Indiscreto* commedia più dilicata del *Chiacchierone* del Goldoni, ma priva di azione. Scrisse ne' medesimi versi la *Donna ragionevole* uscita nel 1758, la quale può dirsi una galleria di bei ritratti; ma v' introdusse m. *Durn* che poco verisimilmente si trattiene molto tempo sconosciuto nella propria casa. Pubblicò nel 1762 in versi di dieci sillabe ottimi per la commedia il *Dritto del Barone* interessante pel carattere di Acanta, ma tessuta di avventure romanzesche sforzate. La *Bacchettona* ovvero la *Conservatrice della Cassetta* tratta da una favola inglese è parimente scritta in versi di dieci sillabe. Si vede in essa dipinta una falsa virtuosa contrapposta ad una sua cugina amante de' piaceri, ma ingenua e di buon cuore, come anche ad un uomo candido, il quale giudica bene della prima, e male della seconda per prevenzione fondata sulle apparenze, che però al fine si disinganna a stento per ope-

opera di una fanciulla che si occulta sotto spoglie virili. L' istesso illustre scrittore compose eziandio la *Contessa di Gibri*, e la *Principessa di Navarra* commedia balletto ec.

Luigi di Boussy nato nel 1694 e morto nel 1758 compose intorno a trenta commedie fredde per lo più, ed inferiori a quelle del suo contemporaneo *Des Touches*, benchè l' autore abbondasse di talento. " Mancavagli (dice *Palissot*) la profonda conoscenza del cuore umano, quella del mondo, e dell' arte comica . . . Mai non possedè (soggiugne) il talento del buon dialogo drammatico fondato nell' imitazione fedele del miglior genere di conversazione ". Delle commedie del *Boussy* sono rimaste al teatro le *Apparenze ingannevoli*, il *Chiacchierone*, ed il *Francese a Londra*, le quali hanno un merito superiore alle altre, e si sono per lungo tempo ripetute con certo applauso.

Pietro Marivaux nato in Parigi nel 1688 e morto nel 1765 scrisse romanzi e com-

e commedie. Egli non pareggiò i contemporanei, ma ebbe certo modo di ridicolizzare a lui proprio, che gli fe un nome. Dotato di spirito e d'ingegno mancava di naturalezza nello stile, e gli noceva singolarmente certo parlar gergone a se particolare. *Voltaire* diceva di lui che *conosceva tutte le vie del cuore, fuorchè la via reale, o maestra*. Le sue opere sono state tradotte in Allemagna. Qualcheduna meritava che si conoscesse. Del resto senza pregiudizio di qualche merito del *Marivaux*, nulla prova una traduzione di un'opera infelice fuori del paese nativo, se non che l'analogia di meschinità tra l'autore, ed il traduttore. Possiamo chiamare il capo d'opera di questo autore la commedia *les Fausses Confidences*, che ha un piano romanzesco, ma un colorito pieno d'arte. Il dialogo contro il solito delle altre sue commedie è naturale, e la piacevolezza si trova in essa congiunta all'interesse. Questa commedia si è di nuovo rappresentata in Parigi nel 1793.

An-

Antonio Bret nato nel 1717 scrittore della *Vita di Ninon l' Enclos* si esercitò pure nel genere comico. La *Doppia stravaganza* sua commedia d'intrigo è rimasta al teatro francese. Tratto poi dall' esempio abbandonò il sentiero della commedia piacevole, e si rivolse al genere serioso, e tutto di lui si dimenticò ben presto, fuorchè il *Falso Generoso*, in cui mostrò di saper maneggiare questo genere difettoso senza cadere ne' soliti eccessi. La sua versificazione però richiedeva maggior diligenza.

Claudio Errico Voisenon scrittore ingegnoso che vedeva con pena il teatro francese allontanato dalle tracce di *Moliere*, compose il *Ritorno dell' ombra di Moliere* buona commedia recitata con ottima riuscita, indi i *Matrimoni uguali*, e la *Civettuola* (*coquette*) *fissata* lodate da' nazionali, e dagli esteri ragionevoli. La dipintura di una *cochetta* esige sagacità per ricavare dal fondo del cuore umano, e da' costumi correnti, e dalla conversazio-

zione i veri tratti comici che ad essa appartengono; pregi che non si negano al *Voisenon*. Anche il commediante *la Noue* autore del *Maometto* II riuscì in tal carattere nella sua *Cochetta corretta*. Spiritoso e giudizioso è l'avviso che in essa si dà a chi crede aver motivo di querelarsi della leggerezza donnesca:

Le bruit est pour le fat, la plainte
pour le sot,
L'honnête homme trompè s'èloigne
et ne dit mot.

Il parigino *Saurin* che si esercitò in diverse specie di poesia scenica, che riuscì competentemente con *Spartaco*, e più con *Beverlei*, compose anche alcune commedie. I *Rivali*, e l'*Orfana lasciata in legato* non riscossero applauso. Il *Matrimonio di Giulia* non si recitò, perchè i commedianti la ricusarono, forse più per capriccio, o per piccioli interessi a noi ignoti, che per debolezza del componimento, e per mancanza di piacevolezza. L'*Anglomano* ritratto bene espresso si

si accolse con applauso . Singolarmente la picciola commedia in prosa i *Costumi correnti* piacque e riscosse gli encomii del *Voltaire*.

Appartiene l' *Addio del Gusto* commedia molto applaudita dal pubblico al parigino *Claudio Pietro Patu* nato nel 1726, e morto immaturamente nel 1757. Egli tradusse ancora alcune farse del teatro inglese, e le pubblicò in Parigi in due volumetti colla data di Londra del 1756. Non è priva di piacevolezza nè di brio l' *Impertinente* di *Desmahys* nato nel 1761. La *Madre gelosa* commedia in tre atti, ed in versi di m. *Barthe* dell' Accademia di Marsiglia, si rappresentò nel 1771, e s' impresse l' anno seguente. Vi si disviluppa bellamente il carattere delle madri che vedono con gelosia il merito nascente delle figliuole, e si studiano di tenerle lontane dalla conversazione, temendo che ne rimanga la loro vanità ecclissata. L' *Inglese a Bordò* di m. *Favart* si compose dopo la guerra della Francia coll' Inghilter-

terra, che fu la penultima del XVIII prima delle novità della prima, e riuscì sulla scena,

Per varii spettacoli scenici lavorò *Germano Francesco Saint-Foix*, scrivendo in prosa alcune picciole farse graziose in un atto notabili per la gentilezza che vi regna. Di questo genere sono le seguenti: l' *Oracolo* impressa nel 1740, in cui intervengono tre personaggi, cioè una Fata, Alcindoro di lei figlio e Lucinda, il cui carattere è un tessuto leggiadro di vezzi: le *Grazie* rappresentata nel 1744, ed impressa nel seguente anno, il cui soggetto si trasse dall' ode III di Anacreonte di Amore immollato dalla pioggia, e dalla XXX dell' istesso Amore annodato con una catena di fiori dalle Muse secondo l' istesso Greco, o dalle Grazie secondo la vaga cantata del Metastasio recitata in Vienna nel 1735: gli *Uomini* vivace azione drammatica allegorica rappresentata nel 1753, in cui intervengono Mercurio, Prometeo, la Follia e le Statue animate dal fuoco

ce-

celeste, le quali formano alcuni pantomimi allusivi ai caratteri, e alle passioni degli uomini. In questa favoletta si accenna, che il modo di rendere gli uomini meno colpevoli, non è già la sterile uguaglianza de' beni che gli addormenterebbe, ma l'attività dell'amor proprio che rende operose e vivaci le loro passioni, e fa nascere tutto il mondo civile, leggi, onori, divisioni d'ordini, povertà, ricchezza. *De l'indigence* (vi si dice) *naîtra l'industrie; l'industrie sera la mère des arts, des sciences, du commerce; on batira des villes, dans des villes de superbes palais; la mere se couvrira des vaisseaux ec.*, le quali sagge idee di Aristofane ebbero luogo in una delle sue commedie, e furono quindi nobilitate dalla natural grazia e leggiadria del gran Metastasio nell' *Astrea placata*.

Carlo de Montenoy Palissot nato in Nansi l'anno 1730 autore della *Dunciade* francese compose due drammi comici. L'avversione al mal gusto letterario gl'inspirò il nominato poema

satirico ad imitazione di quello di *Pope*; e l' abborrimento conceputo contro i suoi compatriotti, che davano il nome di *filosofia* ai loro capricciosi sistemi, gli dettò le commedie *les Philosophes*, e l' *Homme dangereux*. Nella prima rappresentata nel 1760 con amarezza e libertà aristofanesca motteggiò su i moderni filosofi francesi, servendo al piano delle *Letterate* di *Moliere*. L' oggetto fu lodevole, ma non perciò questa composizione fu tenuta per una delle buone commedie. Nella satira le *Russe à Paris Voltaire* lanciò alcuni amari motteggi su di essa. *Palissot* avea introdotto insipidamente *Gian Giacomo Rousseau* che cammina come le bestie carpone mangiando dell' erbe. *Voltaire* quindi deduce la decadenza del teatro francese:

Vous parlez de Moliere? oh! son regne est passè . . .
Nous avons les remparts, nous avons Ramponeau,
Au lieu du Misantrope, on voit Jacque Rousseau,

Qui

Qui marcant sur ses mains, et
mangeant sa laitue
Donne un plaisir bien noble au public qui le hue.

Nell' *Homme dangereux* impressa e non rappresentata *Palissot* vibrò pure contro i filosofi le più acerbe punture comiche. Il Valerio di quest' altra è una imitazione del Cleante del *Tartuffo*, e dell' Aristo del *Mechant*. Per tali favole veramente la poesia comica nulla ha guadagnato; benchè l' intenzione dell' autore fu di manifestar le conseguenze perniciose delle nuove massime de' filosofi di ultima moda, per li quali non esiste nè legge nè virtù veruna. Serva di saggio l' ironico frammento che ne soggiungo tradotto. Il *secolo* (dice Dorante filosofo moderno) *ha fatti tanti progressi che può oramai ridersi dell' odio e dell' invidia*. Valerio risponde:

E chi può dubitarne? E quando mai
Vide la Francia tanti varii ingegni,

 Opre

Opre più vaghe, più puri costumi?
La nobil gioventù fu mai più saggia?
Seppe usar meglio delle sue ricchezze?
Ebbe mai miglior gusto? In altri tempi
Delle belle fe mai scelta più degna?
Ma sopratutto delle nostre donne
L' onor sicuro, la non dubbia fede
Con tal ragion si può vantar, che vinto
Dal rispetto, di lor più non favello.
I nostri dotti poi stupido ammiro.
La lor filosofia di quai non sparse
Delizie e fiori il viver de' mortali?
Grazie alle lor fatiche al fin del peso
De' vecchi pregiudizii e de' doveri
Scarchi respiriamo. Abbonda solo
Di giolivi pedanti ogni adunanza:
Sulle orme lor nelle festive cene
Ragionar sanno ancor gli appaltatori:
Son di decenza esempio i nostri abbati:

Di studio e di saviezza i curiali:
Non si può far di più, con voi
convengo.
Meraviglioso in tutto è il secol no-
stro.

M. *Dorat* noto poeta morto nel 1780 di anni quarantasei coltivò anche la poesia drammatica per avventura poco propria de' suoi talenti. Cominciò nel 1760 con *Zulica, e Teagene* tragedie di ninna riuscita. Fu un poco più felice il *Regolo* nel 1773, in cui imitò l' *Attilio Regolo* del Metastasio, e in ricompensa il censurò; al qual lavoro volendo noi mostrarci grati abbiamo mentovata la sua tragedia, perchè se ne conservi almeno il titolo. Sofferse il pubblico nel 1774 l' *Adelaide*. Mal ricevuto fu *Pietro il Grande* rappresentato nel 1779. Lasciò anche *Zoramide* altra sua tragedia non rappresentata. Quanto al genere comico troviamo che nel 1772 imitò il *Desdèn con el desdèn* di Agostino Moreto nella commedia *Fingere per amore* titolo infelice che non rileva punto lo spirito

 dell'

dell' argomento spagnuolo. Il *Celibatario*, la *Rosalba*, i *Cavalieri Francesi*, lo *Sfortunato immaginario* ebbero per qualche tempo felice riuscita sulle scene. L' ultima commedia che produsse fu *Merlino bello spirito*, nella quale punse gli autori drammatici suoi avversarii.

Monvel, *Imbert*, *Cailhava* ed altri lavorarono per la commedia per quanto poterono senza farla risorgere. *Chabanon* tralle sue poesie ha pubblicate due commedie lo *Spirito di partito* ovvero i *Contrasti alla moda*, ed il *Falso nobile*; ma neppure esse, benchè prendano a ridicolizzare certe debolezze correnti, diedero molta speranza nella decadenza che regnava. *Rosalina e Floricour*, ovvero i *Capricci* commedia in tre atti ed in versi rappresentata in Parigi nel 1787, manifesta la mano di un giovane che potrebbe andar più oltre. La *Contessa di Genlis* compose due *Teatri*, l'uno per l' educazione della gioventù, e l'altro di società, ne' quali si pregiano singolarmen-

te

te la *Buona Madre*, la *Rosiera*, le *Generose Nemiche*, il *Magistrato*. Il sig. *Pieyre* colla *Scuola de' Padri* in versi di cinque atti recitata in Parigi nel 1787 poteva animare la gioventù a ricalcare le orme della buona commedia e a ricondurre in Francia il socco festevole di *Moliere*.

Videro il ridicolo de' semidotti che affettavano di darsi la riputazione di fisici e di chimici ignorando gli elementi primi di tali scienze, alcuni autori, e tentarono di rilevarlo comicamente. La *Fisica* in un atto, è una imitazione debole per altro delle *Letterate* di *Moliere*. In essa una donna d' altro non vuol parlare che di magnetismo, di gas, di elettricità, di palloni volanti. Non fu migliore imitazione delle medesime *Letterate* la commedia intitolata le *Riputazioni* in versi in cinque atti rappresentata in Parigi nel 1788. *Madama di Gouge* scrisse in prosa una commedia enunciata da' gazzettieri col titolo di *episodica Moliere in casa di Ninon*, che s' impres-

presse nel medesimo anno, nella quale intervengono le persone più distinte del secolo di Luigi XIV. La *Giovane sposa* del sig. *di Cubieres* in tre atti in versi si lodò per la morale e per la buona dipintura de' caratteri nel giornale di Buglione; ma non si replicò. La *Morte di Moliere* anche in versi ed in tre atti altro non produsse che rinnovare il dolore della perdita di quell' ingegno raro. Il *Matrimonio segreto* di tre atti si tollerò in grazia de' buoni attori.

Collin d' Harleville giovane ancora produsse ne' tempi della Repubblica l' *Ottimista*, ossia l' *Uomo contento di tutto*, in cui prese a rilevare il ridicolo ove mena l' abuso della massima Leibniziana, *tutto è bene*. La migliore delle sue commedie e forse di quante se ne composero negli ultimi anni del secolo XVIII, è l' *École des jeunes femmes*, o *les Moeurs du jour*. Scritta in istile puro ed elegante senza smentirsi mai, versificata felicemente, piena di tratti piccanti, fini, di-

dilicati, riuscì compiutamente allorchè si rappresentò nel Teatro della Repubblica. Si desidera non pertanto in essa più interesse; e si osserva che il vizio fondamentale è nel carattere della giovanetta che, secondochè si espresse l' autore, servir dovea di norma e modello alle fanciulle che le rassomigliano.

Appartiene al cittadino *Rigault* la commedia intitolata i *Due Poeti* in tre atti ed in versi. Madama Armand che affetta *bello spirito* e letteratura, accoglie in casa varii letterati. Le sue adunanze sembrano al di lei marito ridicole. Ella s' intalenta di dare in matrimonio sua figlia ad un poetastro di madrigali sciocco e vano; mentre il marito disegna di concederla ad un altro poeta più meritevole, e dell' avviso del padre è la giovinetta contesa. I contrasti che ne risultano, determinano il sig. Armand a proporre alla moglie un partito di rimetterne la risoluzione e la scelta all' evento di due componimenti novelli appartenenti ai due rivali, e si stabilisce che l' autore di

di quello che sarà ben ricevuto dal pubblico, sarà lo sposo della loro figliuola. Con tal convenzione vanno al teatro. *Floricourt* poetastro protetto da Madama è fischiato. Dami suo rivale riscuote gli applausi degli spettatori. Con tutto ciò la donna riconvenuta di stare al patto ricusa e nega di consentire alle nozze della figliuola con Dami. Ma il marito per abbattere l'ostinazione della moglie, cava di tasca un manoscritto delle poesie di Floricourt, fralle quali si legge una satira fatta contro della stessa Madama Armand, la quale convinta della pessima sua scelta, fa scacciare il poetastro, e permette che Dami sposi la figliuola. Questo componimento manca totalmente di azione, di situazioni che chiamino l'attenzione, e di vivacità comica. In sostanza è un tessuto di tediosi dialoghi, ed un insipido riscaldamento delle *Donne Letterate* di *Moliere*, e della *Metromania di Piron*.

Non vogliono obbliarsi varii altri poeti comici degli ultimi anni del se-

colo XVIII, e de' primi del XIX, i quali goderono, o godono tuttavia qualche nome. *Fabro d' Eglantine* morto nel 1800 si tenne per commediografo stimabile. Se ne commenda la commedia intitolata il *Filinto di Moliere*, e l' *Arancio di Malta* suo postumo lavoro che gli era stato involato.

J. N. Boully riuscì pienamente in Francia ed altrove colla commedia detta *istorica* intitolata l' *Abbè de l' Epèe* in cinque atti scritta in prosa. L' Abate *de l' Epèe* in fatti si stimò un tempo un personaggio istorico di cara memoria a' Francesi, che istituì in Parigi un pietoso asilo per la parte più infelice degli uomini, cioè una scuola pe' sordi e muti. Quivi per segni convenuti si fanno rientrare ne' diritti e nelle cognizioni del resto della società quegli sventurati privi di due sensi necessarii per comunicare gli oggetti esteriori all' immaginazione. Oggi sempre più fiorisce quella scuola dell' *Abate de l' Epèe*, e vi si contano molti che si sono innoltrati nelle matematiche e nelle altre scien-

ze

ze e nelle storie e nell' erudizione e nelle belle arti. *Boully* introduce nella sua favola un muto e sordo cui l' abate pone il nome di Teodoro, di cui si dice che otto anni prima era stato da un perfido suo zio e tutore trasportato in quella gran città da Tolosa, e colà vestito di rustici panni abbandonato, con far correre voce di esser morto, onde potè usurpare col braccio della magistratura i beni appartenenti al Conte di Harancourt. Raccolto questo fanciullo che mostrava di contar nove o dieci anni di vita fu condotto alla scuola dell' Abate. Quest' uomo penetrante scorse negli sguardi di lui certa fierezza, e certa sorpresa di vedersi involto in panni rozzi; e ne argomentò di essere stato così trasformato a bella posta e smarrito. Ne diede perciò contezza ne' pubblici fogli benchè senza riuscita. L' indole e la penetrazione che giva sviluppandosi nel fanciullo, l' affezionò a lui, e si studiò al possibile di coltivarlo talmente che a capo di tre anni aperse l' anima a varie cognizioni. Passeggiando un giorno l' istituto-

tore della scuola e l' allievo davanti al palazzo della giustizia al vedere il fanciullo discendere dalla vettura un magistrato, mostrò grande agitazione. Domandato per segni, perchè mai si era così commosso, rispose che un uomo abbigliato in quella guisa soleva stringerlo affettuosamente fralle braccia e bagnarlo di lagrime. Trasse l' Abate da ciò indizio che potesse essere figlio o parente prossimo di qualche magistrato. Vide un altro giorno che passando l'esequie di una persona di qualità, Teodoro si alterò a misura che l'accompagnamento si avanzava; e co' segni espresse che poco tempo prima di esser condotto a Parigi anch' egli piangendo avea seguito con simile accompagnamento in veste nera e con capegli sparsi la cassa del cadavere di quel magistrato che l'accarezzava. Ricavò quindi l' Abate che il suo allievo esser dovea orfanello erede di grandi beni probabilmente usurpati da qualche ingordo parente. Ciò che restava di più importante era l' indovina-

na-

nare la patria di quell' infelice. Gli domandò se si sovveniva del luogo dove la prima volta si trovò in Parigi. Egli disse di averlo presente; e fatto con l'Abate il giro delle sbarre di Parigi, s' imbattè in quella, in cui vennero, a visitare la vettura nella quale egli sedeva con due persone che l' accompagnavano, delle quali perfettamente si ricordava. Argomentò dal luogo l' Abate che egli era venuto pel cammino di mezzogiorno, e domandando quanto tempo avea posto nel viaggio, disse Teodoro, che vi aveano spese molte notti, cambiando d' ora in ora i cavalli. Si assicurò con ciò che era venuto da una delle principali città della Francia. Per indovinare donde effettivamente era venuto, si determinò a caminare a piedi, e scorse diverse città, senza che Teodoro mostrasse di essere mai stato in esse, pervennero a Tolosa. Teodoro tosto la riconosce per quella donde era partito. Ad ogni passo si anima, si scuote, gli occhi si riempiono di lagrime. Accenna di aver trovata la patria. Giungono

in

in faccia al gran palazzo che è dirimpetto alla casa di un avvocato. Teodoro si abbandona sulle braccia dell' Abate, e gli addita la magione de' suoi genitori. Dagl' informi presi ricava l' Abate esser quella la dimora de' Conti di Harancourt, de' quali Teodoro è l' unico rampollo, e trovarsi oggi tutti i beni di tal famiglia in potere di un signor Darlemont zio materno, e tutore di Teodoro, il cui nome era Giulio; essendosene posto in possesso presentando un certificato della morte del legittimo erede. L' Abate ricorre al migliore avvocato di Tolosa, per cui mezzo vien confuso l' usurpatore; e costretto da più testimoni, e dal medesimo suo figlio, a cui Giulio avea salvata la vita. Giulio nobile quanto assennato divide col caro suo cugino ed amico l' eredità. Interessa quest' azione, o che istorica sia, o verisimilmente inventata; e l' evento felice la fa tuttavia conservare tralle applaudite commedie di questi ultimi tempi.

Alessandro Duval attore debolissimo ha

ha date al teatro francese varie commedie bene accolte e ripetute. Gli appartengono: i *Tutori vendicati* in versi in tre atti, il *Prigioniero*, il *Lovelace Francese*, ossia la *Giovanezza di Richelieu*.

Tralle commedie pubblicate nel corso della Repubblica Francese, e chiamate *Repubblicane*, si contano le *Brigand par amour*, *Crèvecoeur*, e le *Mariage du Capucin* di *Volmerange*, il quale, al dir di *Piniere* autore della satira *le Siècle*, pare che fosse tutto occupato a stomacare gli ascoltatori, e a rivoltare incessantemente la natura. Il *Convalescente di qualità* è una fredda dipintura delle affettate grandezze di quelli che si credono per esse farsi tener per nobili. *Le Vittime claustrali* mettono alla vista con tutta la mordacità ed asprezza le vere dolorose istorie de' rigori inumani, e delle atrocità che si commettevano non di rado nell' interno delle case religiose da i despoti superiori.

Sono rimaste per qualche tempo al tea-

teatro francese le seguenti commedie: il *Giudice benefico* del sig. *Puysegur*, i *Parlatori* del *Degligny* attore ed autore imitati da una commedia di *Collin d' Harleville*; il *Medico de' Pazzi* del sig. di *Mimault*, in cui si trova qualche imitazione del *Ritorno inaspettato* di *Regnard*, i *Viaggiatori* di *Carlomagno*, i *Parenti* di *Dorvo*. Contansi tra' componimenti teatrali di *Guilleman* alcune commedie. Egli ne scrisse intorno a 360 per sostentare la sua famiglia. Possedendo undici lingue, e scrivendo tanto pel teatro, visse stentatamente, e morì mancando del necessario nel 1800.

Luigi Benedetto Picard nato in Parigi nel 1769, merita in preferenza di esser rammentato tra' buoni compositori di commedie, e come attore, e capo di compagnia. In qualità di capo egli anima e governa i Societarii dell' *Odeon* di Parigi che prima passarono al teatro *Feydeau*, indi a quello di *Louvois*, e somministra loro tuttavia un buon numero di componimenti.

Come attore nelle proprie favole rappresenta felicemente alcuni caratteri originali tratti al vivo dalla società; ma avea cominciato a rappresentar le parti de' Crispini negli antichi repertorii. Come autore però a mio avviso egli primeggia tra gli ultimi autori comici, ed oscura i viventi. Studiando il mondo, e ritraendo la natura, egli ha appreso a ben dipingere, ed a variare gajamente i soggetti, ond'è ch'è stato denominato il *Dancourt* de' giorni suoi. Varie commedie se ne applaudiscono, e si ripetono. Io ne conosco le seguenti: il *Collaterale*, in cui ad onta di qualche circostanza poco verisimile, da taluni si commenda quanto ogni buona commedia del mentovato *Dancourt* a cagione di più d'una situazione comica, della condotta facile ed ingegnosa, di alcune scene nuove e piacevoli, e del dialogo vivace e naturale; il *Viaggio interrotto*; il *Presuntuoso*; i *Tre Mariti*; la *picciola Città*; i *Provinciali in Parigi*; *M. Musard*; l'*Ingresso nel Mondo* da me tradotta

e pub-

e pubblicata l' anno 1804 in Venezia nell' *Anno Teatrale*; e *les Tracassairies*, o *Monsieur et Madame de Tatillon* pure da me tradotta cangiando il titolo in quest' altro *I Pettegolezzi impertinenti*, ovvero *I Tatilloni intriganti*.

III

Commedia Italiana in Francia.

COngedata l' antica Compagnia non vi fu più commedia italiana per lo spazio di anni diciannove, cioè sino al 1716, quando il Duca d' Orleans regente v' invitò la Compagnia di *Lelio* e *Flaminia* nomi teatrali presi da *Luigi Riccoboni* romano, e dalla sua consorte *Agata Calderini*, come la chiama l' abate Quadrio (a). Questi nuovi

(a) Nel tomo III, parte II, lib. II, dist. 4, cap. 3. Il compilatore però delle opere dell' Ab. Conti in una nota la nomina *Elena Balletti*.

vi attori detti prima *commedianti di S. A.*, e poi *del Re* nel 1723 ottennero una pensione di 15000 lire. Rappresentarono ne' primi anni componimenti stravaganti e buffoneschi per servire all' Arlecchino, ed il teatro rimase ben presto spopolato. Ripeterono indi i componimenti francesi de' loro predecessori; ma non ritornando nel lor teatro il concorso, pensarono ad abbandonar Parigi. Il pubblico però benchè non pago delle loro favole compiacevasi della buona condotta, dell' urbanità, e del rispetto che essi mostravano per la nazione, e con pena gli vedeva partire. Ciò mosse alcuni Francesi a comporre per essi qualche favola nella propria favella, in cui cercarono di unire la ragione e la novità alle grazie dell' Arlecchino; e quindi nacque un genere di commedia che partecipava della francese, e dell' italiana istrionica. In tal genere si distinsero tra' Francesi *Autreau*, le *Grand*, *Fuselier*, *Boussy*, *Marivaux*, e singolarmente *Sant-Foix*, e poi l'attore

Fa-

Favart, e l'abate *Voisenon*. Tra gl'Italiani della stessa compagnia ne compose anche il lodato Riccoboni che si stimò il Roscio Italiano di que' tempi pregiato sommamente da Pier Jacopo Martelli, dal marchese Scipione Maffei, e dall'abate Conti, non meno che da varii letterati Francesi che frequentavano la di lui casa, e scrisse della tragedia e della commedia con molta erudizione e giudizio; come pure la di lui moglie che componeva assai bene in italiano, intendeva il latino, ed alcun poco il greco, e sapeva a fondo la poesia drammatica, e tralle altre sue opere scrisse alcune commedie, ed una dissertazione sulla declamazione teatrale che ella stessa egregiamente eseguiva, e singolarmente allorchè rappresentò ne' nostri teatri la parte di *Merope* nella tragedia del Maffei. Nella medesima compagnia si segnalò con qualche commedia Romagnesi, e Colàto morto nel 1778 che rappresentava da pantalone, a cui appartengono il *Mostro Marino*, gl' *Intrighi d' Arlecchino*, i *Tre Gemelli*

Veneziani, da me ascoltata nel dicembre del 1777 in Mompelier, e della celebre attrice Carolina, i quali da molti anni si erano ritirati dal teatro. Al mentovato Romagnesi, o che m' inganno, parmi che appartenga la commedia intitolata le *Arti e l' Amicizia* in un atto recitata nel 1788, di cui per altro qualche giornalista giudicò che non era nè *naturale*, nè *edificante*, benchè condotta con interesse e semplicità.

La maniera di rappresentare di quegl' Italiani diede motivo agli scrittori Francesi di rimproverare a' commedianti nazionali l' affettazione e la durezza. " Io preferisco (dicesi nel libro l' *Anno* 2440) quest' Italiani a' vostri insipidi commedianti Francesi, perchè questi stranieri rappresentano più naturalmente, e perciò con maggior grazia, e perchè servono il pubblico con più attenzione ". *Diderot* diceva ancora. " I nostri commedianti Italiani rappresentano con più franchezza de' Francesi. Nel loro gestire apparisce certo non so che di originale e di facile che mi dilet-

letta, e diletterebbe ognuno se non venisse sfigurato dal loro dialogo insipido, e dall' intreccio assurdo ". Da ciò si scorge, che la bella declamazione naturale del celebre discepolo di *Moliere* Michele *Baron* nato nel 1653, e morto nel 1729, e della mirabile attrice Adriana *Le Couvreur*, sia andata degenerando. In fatti il signor *Eximeno* nel suo libro *Origine e progressi della Musica*, afferma che i *commedianti* (Francesi) *pajono energumeni, che ad ogni atteggiamento vogliono staccar le braccia dal corpo, ed esprimono un affetto di pena colle contorsioni, con cui potrebbe un ammalato esprimere un dolor colico*. Non so se il sign. *Eximeno* sia stato testimonio oculare di ciò che asserisce, ma ben lo fu il nostro Pier Jacopo Martelli. Ecco come egli ne ragiona con conoscimento nel *dialogo sopra la tragedia antica e moderna* nella sessione VI: *Osservo ne' Francesi piuttosto un poeta il quale recita le sue poesie, che un attore che*

esagera le sue passioni, *mentre non solamente essi alzano in armonioso tuono le voci ne' grandi affari*, *ma ne' bei passi*, *e nell' enfasi de' gran sentimenti*; *di modo che par che non solo essi vogliano rilevare la verità dell' affetto naturalmente imitato*, *ma anche l' artificio e l' ingegno dello scrittore tragico*. Imperdonabile è veramente tal difetto a un attore, non dovendo egli pensare nè a se stesso, nè al poeta, nè allo spettatore, ma unicamente all' affetto che esprime, e al personaggio che imita. *Parlano* (segue il Martelli) *gli attori francesi a voce bassa borbottando quando compariscono dal fondo della scena*, *e declamano più sonoramente quando si accostano al proscenio*. Senza tale affettazione parlando essi secondo che esige la natura del dialogo stesso, le parole profferite con vivacità conveniente giungeranno meno sonore dal fondo della scena, e più spiccate a misura che l' attore si avvicini; l' arte che non sappia combinare il commo-

do

do di chi ascolta colla verità del dialogo, è la madrigna della natura. *Si situano*, aggiugne l' istesso Martelli) *mostrando il profilo all' uditorio, e la voce va in un angolo del teatro.* È un infelice attore colui che ignora l'arte di accomodarsi alla convenienza richiesta nel favellar con gli altri, alla decenza teatrale ed al comodo di chi ascolta. Riprende in oltre il Martelli nel *Bouhour* il vizio frequente di voltar le spalle al compagno, e nel *Quinault* di lui imitatore censura il soverchio vibrar delle braccia. Si ride poscia del vestito ballerino che sogliono dare agli eroi antichi. *Ecco Agamennone* (ei dice) *col cappello e colla parrucca francese sino al collare, dal collo poscia in giù in giubbone e in braghe dintornate di giojelli, ricamate di oro, ridevole, nè francese nè greco nè di nazione che si sappia finora scoperta nell' universo. Quando arriviamo alle gambe, eccolo divenir greco in un tratto, ecco applicati alla calzetta di seta i* tra-

tragici maestosi coturni, *di modo che parmi appunto quella figura d' Orazio* Humano capiti ec. (*a*). Nonpertanto non parlano diversamente dell' affettazione degli attori i Francesi di questi tempi ." *L' arte della declamazione* (dice uno di essi ironicamente) si è fra noi innalzata ad un punto sublime. Una principessa irritata impiega tant' arte per esprimere il proprio furore convulsivo che lo spettatore giugne a temer per l' attrice". " Un bel principe le risponde con un atteggiamento geometricamente misurato". Gli abiti, i popoli, le damigelle, le guardie e le macchine vi fanno tutta l' azione".

(a) Conviene però all' imparzialità di uno storico avvertire che simile improprietà di vestiti si è posteriormente corretta, e l'osservò prima un mio amico spagnuolo che visitò Parigi nel 1787 e nel 1792, e poi io stesso nel 1800; ed i personaggi vi si abbigliano con naturalezza giusta le nazioni ed i tempi, e colla decenza richiesta negli argomenti e ne' costumi che rappresentano.

ne ". Il signor *Clement* nelle sue Osservazioni critiche sul poema della *Declamazione teatrale di Dorat* scrive ancora : " Io vorrei coperti di ridicolo i nostri attori ossessi , i quali caricano tutto , e non sanno parlare se non per convulsioni , e fanno patire chi gli ascolta per gli strani loro sforzi di voce e pel dilaceramento del loro petto". Con tutto ciò la Francia ha avuti valorosi attori ; e fra gli uomini si sono segnalati *Du Fresne* e *le Kain* morto in Parigi nel 1778 , e tralle donne , dopo la lodata insigne *Le-Couvreur* , la *Desaine* , la *Gossin* , la *Dumenil* che tutte superava le campagne ed anche se stessa nella parte di Fedra e di Merope , e la meravigliosa *Clairon*, la quale trionfava singolarmente rappresentando Medea , nella cui figura volle farla dipingere la principessa d' Anhalt. *Voltaire* l' ha più volte encomiata , e le diresse anche un componimento poetico nel 1761 . Nella mia dimora in Parigi l' anno 1800 e ne' primi due mesi del 1801 fioriva nella declamazione l'

at-

attuale attore tragico *Talma*, e dalla buona scuola di *Du Gazon* usciva *La-Fond*, che cominciò a farsi pregiare rappresentando nella *Semiramide* la parte d' Arsace, e nella *Zaira* quella d' *Orosmane*. La di lui riputazione è cresciuta con gli anni. Gl' intelligenti allora desideravano in lui minore azione di braccia. Il sublime non richiede veruna esagerazione della natura, e la passione perde l' effetto nell' azione caricata, e la tenerezza (ciò che in Francia si chiama *sentiment*) meglio si manifesta con un colorito vivace senza studio soverchio. Sovvienmi che allorchè *La Fond* cominciò a comparire in teatro i Francesi notarono in lui il difetto di prolongar troppo l' *e* muta. Io gl' intesi profferire *gouufre* per *goufre*, forse per esprimere colla pronunzia il significato di questa voce. Tralle donne che in quel tempo si ammiravano fioriva sopra tutto la *Raucourt* (venuta in Napoli nel luglio del 1809) nella tragedia. Nulla v' ha di più maestoso e grande allorchè rappresen-

senta Semiramide. Il suo portamento nobile, il contegno maestoso, una declamazione grave senza esagerazione, concorrono in lei perchè rappresenti agregiamente una gran Regina. Discendendo però all' appassionato la sua voce diviene falsa e rincresce all' orecchio. Accanto a lei rappresentava la parte di Azema *la Fleury* che diede speranza di grandi progressi. Degli attori *La Rive*, *Manhove* ed altri simili, mi rimetto a quanto ne accennano *Despazes* nelle *Quattro Satire*, e *Piniere* nella sua *Le Siècle*. Quanto alle commedie, nella declamazione delle quali i Francesi spiccano ancor più che in quella delle tragedie, chiudono in se quanto v' è di perfetto nell' uno e nell' altro sesso, madamigella *Contat* ed il sig. *Molè*. In questo ora si osserverà la decadenza che porta una grande età, benchè non vi si veggano tutti gli svantaggi che adducono gli anni; ed io lo vidi trionfar sulle scene rappresentando la parte del Filosofo maritato del sig. *Des-Touches*.

Ma

Ma la valorosa attrice *Contat* presenta in sè tutti i talenti che esige una perfetta rappresentazione. Delicatezza di espressione, sensibilità dignitosa, facilità di azione, continenza inimitabile nel presentarsi in iscena, grazia che tutte ne condisce le posizioni ed i caratteri che imita, facilità di dire, dolcezza di voce e di sguardi senza stento ed artificio ricercato; tutti in somma possiede i pregi che la rendono un' attrice senza pari.

Per conchiudere ciò che alla commedia italiana si appartiene, uopo è accennare che ad essa verso la fine del passato secolo si trovò aggregata l'opera buffa che si cantava nella Fiera; e che sogliono rappresentarvisi opere italiane de' nostri più celebri maestri, e pastorali, e commedie, balletti, e parodie francesi, recitate senza canto fuorchè nelle arie, e ne' cori e finali e duetti. *Azemia* è una commedia romanzesca in tre atti con ariette che si recitò con applauso nel 1787. Confessano i Francesi di dovere le prime idee del-

delle vere bellezze musicali di genere comico alla *Serva Padrona* dell' immortale nostro maestro napoletano Pergolese, la quale si cantò in Parigi sin dal 1753.

Alcuni scrittori francesi somministrarono eziandio opere musicali alla Compagnia comica Italiana di Parigi. Vi si segnalarono *Favart*, *Saint-Foix*, *Boussy*, *Marivaux*, *Marmontel*, *Sedaine* e *Framary* autore di *Nannete et Lucas*, e dell' *Isola disabitata* traduzione di quella di Metastasio che si animò colla musica dell' insigne nostro Sacchini nel 1775, come ancora della traduzione dell' *Olimpiade* recitata colla musica del medesimo esimio nostro maestro. Il sig. *Mayeur* nel 1789 diede una commedia istorica in tre atti con musica intitolata il *Barone di Trenck*. Ma di quanto altro concerne la musica vuolsi osservare il capitolo seguente.

CA-

CAPO VII.

Teatro Lirico: Opera Comica: Vaudeville.

I

Opera Eroica.

L'Opera francese fondata dal Lulli e dal *Quinault*, che tira dal fondo dell'immaginazione e dall'allegoria e dalle favole un ammasso di prodigi e di stravaganze, nel secolo XVIII non calcò miglior sentiero. Il palazzo del Sole, la Reggia di Plutone, divinità, fate, silfi, incantatori, apparenze, miracoli, trasformazioni, edifizi alzati e distrutti in un istante, anelli che rendono invisibili le persone che pur si vedono, pugnali vibrati nel seno altrui che ammazzano chi li vibra, uomini miracolosi dalla barba turchina, ed altre simili stranezze, sono i tesori del teatro lirico della Francia. Un certo

sig.

sig. *de Leyre* passato in Italía dimenticossi di quanto facevasi nel proprío paese, e scriveva da Parma a Parigí che gl' íncantamenti e le stravaganze dell' Arlecchino fra gl' Italiani *alimentavano l' ignoranza e gli errori popolari*. Egli non seppe osservare che le arlecchinate e pulcinellate italiane si hanno in conto di prette buffonerie ancor dalle contadine e fantesche, nè vi è pericolo che possano dentro le Alpi alimentar l' ignoranza. Al contrario chi fosse dell' umore di codesto Francese, ben potrebbe con maggior fondamento dubitare che simile disgrazia avvenisse in Francia per lo stile serio e grave che può accreditare appo gli incauti lè loro rappresentazioni liriche ripiene delle stesse mostruosità che, a suo giudizio, alimentano l' ignoranza e gli errori popolari.

Reca in vero stupore che i migliori letterati, i *Fontenelle*, i *Voltaire*, i *Batteux*, i *Marmontel*, lungi dall' inspírare a' compatríotti il saggio gusto dell' opera istorica di Stampiglia, di

Zeno, di Metastasio, alcuni di loro
applicarono a comporre opere puramen-
te mitologiche, ed altri presero a
proposito a screditar l' opera istorica
per sostener la miracolosa. *Fontene-
le* fu autore di *Teti e Peleo*, *Volte-
re* di *Pandora*, *Marmontel* di va-
rie favole musicali alla francese. *Le
Batteux* (*a*), e lo stesso *Marmon-
tel* (*b*) dicevano che le rappresenta-
zioni favolose sono la *parte divina
dell' epopea posta in ispettacolo*. Ma
i francesi, facendo un aforismo del-
le parole del *Voltaire* (c), non di-
cono che i numi della favola, gl'
eroi invulnerabili, i mostri, le trasfor-
mazioni, e tutti gli abbellimenti con-
venevoli a' Greci, a' Romani ed agl' I-
taliani del XV e XVI secolo, sono
proscritti in Francia sin anco nell' epo-
pea? Perchè dunque con gusto con-
tra-

(a) *Beaux-Arts réduites à un principe* par.
III cap. 8.

(b) *Poëtiq. Fran.* e nell' *Enciclop.*

(c) Nel *Saggio sulla storia universale* cap. 124

traddittorio ammettono tutto questo nella poesia scenica, in cui parlano gli uomini, e non già un poeta che si figura ispirato, ed i prodigii si rendono incredibili perchè smentiti da' sensi? Se questo sistema al loro credere non può avere la verità richiesta nell' epopea, l' avrà poi sulla scena? Ebbe dunque ragione m. *Diderot* allorchè declamò contro l' assurdità del teatro lirico francese, e deplorò l' ingegno di *Quinault* occupato in un genere cattivo. Egli però non fu solo a sugerire miglior sistema sull' esempio degl' Italiani. Fortunamente all' articolo sull' opera fornito nell' *Enciclopedia* dal *Marmontel* (il cui ragionamento per mille guise assurdo svilupperemo meglio altrove) se ne trova soggiunto un altro più degno della filosofia, che, se ben m' appongo, appartiene al celebre filosofo Ginevrino. In questo si dimostra che tosto che la musica apprese a dipingere e a parlare, disparvero gl' incanti e la mitologia, e le divinità vidersi bandite dalla scena allorchè es-

sa imparò ad introdurvi gli uomini (*a*). Scris-

(a) *Dès que la musique eut appris à peindre et à parler, les charmes du sentiment firent ils bientôt nègliger ceux de la baguette, le thèatre fut purgè du jargon de la mytologie; l'intèrêt fut substituè au merveilleux; les machines des poètes et des charpentiers furent detruites, et le dramme lyrique pris une forme plus noble et moins gigantesque . . . les dieux furent chassès de la scene, quand on y sçut reprèsenter des hommes*. Ciò appunto avvenne in Italia sin dal passato secolo, e non molto dopo delle opere del Rinuccini vi si coltivò l'opera eroica *istorica*, riserbandosi la *mitologica* soltanto per alcune feste teatrali che alluder dovevano alla nascita o ad altre occorrenze di personaggi grandi e di principi. Sconciamente e con niuna verisimiglianza sarebbesi a questi disceso col rappresentarvisi gli eroi dell'antichità; là dove con certa apparenza di proprietà poteva parlarsene in un argomento mitologico non soggetto a regolarità ed a verisimiglianza. In Francia nel XVII secolo e nel seguente hanno continuato a comparire i drammi di *Qoinault*, e l'ultima recita dell'*Armida* colla musica di Lulli seguì nel dicembre del 1764 col solito applauso e concorso; nè per essersi poi

Scrissero ne' principii del secolo pel

n 3 tea-

---

poi posta in musica dal *Gluck* e rappresentata a' 23 di Settembre del 1777 si vide con minor diletto; e con tal musica novella continuò a rappresentarsi.

Non pertanto dal racconto che ne abbiamo fatto in questo articolo, apparisce a quali stravaganze siesi abbandonato il teatro lirico francese, mal grado dell' ottimo effetto che hanno prodotto le traduzioni e le imitazioni di qualche opera del Metastasio colà recitata colla musica de' nostri ultimi celebri maestri. Nè questo nè il buon senno di uno scrittore Francese ha punto giovato a richiamar su quelle scene l' opera eroica all'*imitazione degli uomini* da quella de' demoni e delle furie ballerine. Io parlo del sig. *Bailli de Rolet* poeta stimabile degli ultimi tempi del XVIII secolo. Egli seppe adattare alla musica nel 1772 l' *Ifigenia di Racine* e l' inviò al maestro *Gluck* che dimorava in Vienna. *Gluck* postala in musica venne a Parigi per farla eseguire, dove comparve in iscena nell' aprile del 1774 con assai felice successo. *Rolet* seguì il piano di *Racine*, e ne abbreviò l' azione togliendone l' episodio di Erifile, e mettendo alla vista dell' uditorio lo scioglimento." Senza il soccor-

so

teatro lirico *La Mothe*, *Danch*
Menesson, la *Roque*, *Pellegri*
vente deriso, ma lodato pel suo *J*
Fuselier e *Cahusac* morto nel 1
autore di *Calliroe*, e *Bernard*
compose le *Sorprese dell' amore*
Castore e Polluce una delle mi
opere francesi, posta in musica d
moso *Rameau*.

Ma il teatro lirico, e la poesi
nica pastorale nulla in Francia el
più vago, di più dilicato, di più
teressante per le parole, e per la

---

so delle macchine (dicesi nel Mercurio
maggio di quell' anno) senza l'inter
degli dei si è rappresentato uno spet
brillante e maestoso ". Al fine i France
tro l'avviso de' critici indicati vanno r
dosi sotto il vessillo della verità e del
prendendo ad imitar gli uomini anche
scena musicale. Debbo però soggiugner
al contrario alcuni Italiani, caporione d
li si era dichiarato il fu Ranieri Calsa
sedusse anche il conte Alessandro Pe
capaci di riescir nell' opera di Zeno e
tastasio predicarono coll' esempio e co
vole a favore delle furie danzatrici.

sica del *Divin du village* di *Gian Giacomo Rousseau*." In Francia (disse m. *Romilly* (a)) non si ha idea di un colorito più fresco, nè di un tono più acconcio di semplicità campestre. Quante e quante volte non si sono ripetute queste giolive canzoni, *Tant qu' à mon Colin j' ai sçu plaire*, e *Je vai revoir ma charmante maîtresse!* Ecco quello che dee piacere in ogni tempo; ecco il linguaggio che giugne al cuore, perchè dal cuor parte". Merita pure di mentovarsi la novità musicale degna dello spirito singolare di *Rousseau* provata in Lione felicemente col *Pigmalione*, e ripetuta in Parigi nel 1775 con tutto l' applauso. Per dare un saggio della declamazione teatrale, e della melopea de' Greci, fe recitare quella sua favola senza che se ne cantassero le parole. La musica es-

(a) Vedi l' articolo inserito nella seconda edizione delle *Memorie letterarie di Palissot* intorno al celebre Cittadino di Ginevra.

primeva a' meraviglia gli affetti del personaggio, ne secondava i pensieri, i movimenti, ne dipingeva la situazione, ma riempiva soltanto gl' intervalli e le pause della declamazione. Molti pezzi di tal musica si composero dallo stesso Gian Giacomo, ed alcuni da m. *Coignet*. Il sig. *Elmotte* volle imitare il *Pigmalione* colla sua scena lirica le *Lagrime di Galatea*, la quale lontana dal suo originale, non lasciò tal volta di commuovere.

In tal periodo del XVIII secolo mentre trionfava nella teoria, e nella pratica della musica il celebre filosofo *Rousseau*, si segnalò tanto in pratica che in teorica il riputato *Rameau*, ed i matematici profondi, le *Sauveur*, e d'*Alembert*, e de la *Grange* fecero ammirare gli esami musicali nella più colta Europa. Si distinsero parimente colle composizioni pratiche musicali *Mouret*, *Campra*, *Destouches*, ed il soprallodato *Coignet*.

Fiorirono intorno al medesimo periodo tralle attrici dell' opera madama

Pel-

Pellisier unicamente per la rappresentazione, e madama *le More* per l' eccellenza della voce. Si encomiò tralle ballerine mad. *Camargo* fiorendo nella danza alta al pari degli uomini, e la bella *Sallè* acclamata per eccellente nella danza seria, le quali sono state celebrate nelle opere del *Voltaire*. Anche madama *Alard* contasi tralle famose ballerine di quel tempo, come tra gli uomini di maggior nome si distinsero *Dauberval*, e l' italiano *Vestris* traspiantato in Parigi. Niuno ignora i meriti di *Noverre* tanto per le *lettere* che scrisse intorno all' arte sua, quanto per l' invenzione di varii balli, e pel modo di ballare, potendosi contare tra' primi ristoratori dell' arte pantomimica, con aver rinnovata la muta rappresentazione con gesti e con passi graziosi e naturali misurati dalla musica in azioni compiute eroiche e comiche.

Verso gli ultimi tempi del precedente secolo e nel formarsi la Repubblica Francese e nel suo cangiamento in un vasto Impero, non sono mancati, nè com-

componimenti eroici e piacevoli nè musiche fatighe, nè rappresentatori, nè ballerini.

Quanto alla musica possiamo noverare tra i drammi serii *Ecuba* di *Milcent* animata dalla musica di *Fontenelle* nuovo maestro che meritò qualche attenzione del pubblico, ad onta delle parole poco applaudite. Il sign. *Leger* in compagnia di un altro maestro che ignoro, compose *Don Carlos* lavoro romanzesco ed inverisimile non riuscito. *Marsolier* verseggiò *le Rocher de Leucade* posto in musica da *Dalayrac*, e non meno che le *Cabriolet jaune* di *Ségur*, e le *Fruit defendu*, ed *Epicure* di *Dumonstrier* posto in musica da *Mèhul* e *Cherubini*, sono tutte opere mal riuscite. *Beniouski*, o gli *Esigliati* a *Kamschatka* opera in tre atti di *Alessandro Duval*, ad onta delle inverisimilitudini, parve interessante. La sua musica di un'armonia sostenuta appartiene a *Boïeldieu*.

Praxitele, o la *Ceinture* di un at-

to

to solo contiene due azioni, l'una rappresenta Scopa che ottiene il premio con più ragione meritato da Prassitele, e l'altra tratta degli amori di questo per Aglae una delle Grazie. Venere vorrebbe a lui darla, ed Amore le si oppone, dicendo che disconviene ad un mortale possedere tutta intera una diva. Esige dunque che Prassitele ne scelga una parte sola, cioè o il cuore, o il cinto, ciò che fa una situazione poco decente. La musica fu di *Devismes*. L'*Ariodante*, e *Montano* e *Stefania*, sono due opere tratte dall'episodio di Ginevra dell'Ariosto, le quali riscossero molti applausi. La loro musica appartiene al riputato *Mèhul*, cui si deve anche la *Stratonica* che riuscì ancor meglio. *Le Delire* scritta da *Saint-Cyr* rappresenta un marito divenuto pazzo per aver perduta la moglie, il quale con ritrovarla ricupera la ragione. Fu posta in musica da *Berton* uno de' migliori allievi francesi del nostro egregio maestro Sacchini, di cui con gran ragione pregiasi la Francia.

II

II

Opera Comica.

QUanto a ciò che intendesi per opera comica, ossia buffa, ecco ciò che nel secolo XVIII precedette all'epoca della Repubblica Francese.

Nel 1715 si ripigliò lo spettacolo dell'opera comica, avendo alcuni commedianti della Fiera ottenuta la permissione dell'Accademia di musica per rappresentare farse piacevoli d'ogni sorte miste di prosa, e accompagnate da balletti, ed alcune *parodie* de' componimenti che si recitavano nel Teatro Francese, e nel Teatro Lirico. Simili dilettevoli rappresentazioni chiamarono sì gran concorso che ingelosiva gli altri attori, ond'è che si divietò a tali attori della Fiera di più recitarle. Allora essi si avvisarono di supplirvi con certi *cartelloni*, ne' quali scrivevano in prosa ciò che non potevano profferir con la voce; ma simile spettacolo al

fine

fine venne totalmente abolito, e si riprodusse l'opera comica che dal 1724 durò sino al 1745, dopo di che alla Fiera si rappresentarono soltanto pantomimi. Nel 1752 m. *Monnet* ristabilì l'opera a S. Germano con tutte le stravaganze e buffonerie, e con quelle ariette nazionali dette *Vaudevilles* così care a' Francesi.

Gli autori che tirarono maggior concorso colle loro graziose farse musicali, furono le *Sage*, *Collè*, *Fuselier*, *Roy*, *Orneval*, *Carolet*, *Vadè*. *Pannard* mortò nel 1764 scrisse un gran numero di componimenti buffi, di parodie, e di vaudeville tutti ben accolti. L'attore *Favart* dee contarsi tra' più fecòndi e piacevoli scrittori d'opere comiche e di *vaudevilles*. Scrisse ancora parodie e burlette con arie, come sono il *Mondo a rovescio*, *Bertoldo in città*, il *Cinese in Francia*, il *Dottor Sangrado ecc.* Ascendono a più di ottanta le di lui favole; ma in alcune fu ajutato da qualche altro. La sua *Chercheuse d'esprit*, dice *Palis-*

Tissot, si reputa la più ingegnosa opera buffa francese. La moglie di lui attrice che gli premorì, altre ne compose bene ricevute, e fralle altre *Bastiano Bastiana* nel 1753, gli *Ammaliati* nel 1757, ed *Annetta e Lubino* nel 1762. Ma generalmente però fuvvi intorno a quel tempo un immenso numero di componimenti stravaganti in questo genere che eccede in iscempiaggini le più grossolane buffonerie musicali dell' Italia. Accenneremo soltanto che verso il declinar del secolo le magie, i delirii, e le stranezze le più scurrili crebbero soprammodo nel paese dove nacquero *Fedra*, *Cinna e Zaira*. Serva per pruova di ciò il *Vello d' oro* rappresentato nel 1786 la piggiore tralle cattive opere musicali, e l' *Alcindoro* di *Chabannes* rappresentato nel 1787, ed il *Re Teodoro a Venezia* del sig. *Moline* opera detta *eroicomica*, che manca di comico e di eroico, posta in musica dal nostro Paisiello, e *Tarara* di *Beaumarchais* stravaganza in cinque atti con prologo

che incresce al buon senso, benchè diverta i volgari colle decorazioni spettacolose, e l' *Anfitrione* in tre atti nato e morto in un giorno nel 1788.

Dopo simili mostruosità furonvi dall' epoca della Repubblica sino a questi dì alcune composizioni comiche in musica, le quali benchè colme di difetti non parvero stravaganti, e talora ebbero buon successo. Ne rammenterò una gran parte. Verso il mese di luglio del 1800 si rappresentò *Zoe* ovvero la *Pauvre Petite* di *Bouilly* colla musica di *Plantade*. Non incresce tanto in tal componimento un buon numero d' incoerenze, ed il piano mal congegnato, quanto il pessimo esempio che ne risulta per chi v' assiste; per cui meriterebbe d' escludersi dalle scene mal grado della riuscita che ebbe sul teatro dell' Opera comica della strada Favart.

Zoe abbandonata da' parenti è costretta a sostentarsi col lavoro delle proprie mani. Il giovine Dulinval nobile e ricco amandola perdutamente,

vuo-

vuole sposarla. *Zoe* vede gli ostacoli che si oppongono a tale unione, e prende il partito di partecipare alla di lui madre stessa il disegno del figlio, e ne implora ajuto e consiglio. Oltreacciò prega una buona donna venuta ad abitare presso di lei a compiacersi di conviver seco, e farle da madre. Questa donna è la stessa madre di Dulinval che ha accettato, ed abita con *Zoe* senza esserne conosciuta, per osservarne la condotta. Incantata della di lei virtù la stima degna di unirsi col figliuolo. Intanto un vecchio libertino chiamato Furard proprietario della casa di *Zoe*, e di lei amante viene a sollecitare l' effetto delle speranze che ella gli ha date, e si raccomanda alla pretesa vicina facendole sapere che già ella più volte ha ricevuto del danaro, e promesso di soddisfarlo. Madama Dulinval non la crede capace di sì infame convenzione; ma ad una nuova visita di Furard, essendosi tenuta celata, si assicura di avergli egli detta la verità. Di più giunge un altro uomo e vede, che *Zoe* lo ri-

riceve con tutti i segni di viva affezione, e lo fa occultare nel suo gabinetto all' arrivo di Dulinval, cui già la madre avea accordato di sposar *Zoe*. Tal procedere sveglia lo sdegno di Madama che comparisce e dichiara che non consentirà mai a tale unione sconvenevole, e rileva quanto occulta ha ella osservato. Dulinval è penetrato d' orrore. Zoe fa uscire Delancurt dal gabinetto, e palesa esser colui che dall' infanzia l' ha protetta, soccorsa e sollevata nelle sue disgrazie, e che essendo ora nell' estrema povertà, ella per sovvenirlo ha preso danaro da Furard lusingandolo. Madama ne ammira la delicatezza e la riconoscenza, e permette che sposi suo figlio. Furard pieno di vergogna, e ravveduto riconosce anche in Delancourt il proprio cognato. Chi approverà un esempio siffatto sulla scena? Vedere una giovanetta virtuosa che in apparenza si prostituisce per esercitare un atto di beneficenza o di gratitudine! La virtù tutto può sacrificare, fuorchè se stessa. Mercatar fa-

vori illeciti, riceverne prezzo, a più riprese, alimentar desiderii, e speranze infami, è scuola di morale da soffrirsi su di un teatro culto? Oltreacciò Zoe che ha un amante ricco di buona intenzione, non poteva più convenevolmente a lui ricorrere che pensa a sposarla, per sovvenir colui che nelle sue strettezze l'aveva sollevata? Poteva ancora fidarsi nella buona vicina per evitare il pericolo di tener occulto un uomo con iscapito della propria riputazione. Quanto poi al merito letterario di tal componimento, ne' giornali stessi di Parigi se ne rilevarono molti difetti particolari, lentezze, inverisimiglianze, monotonia di scene, e non pochi vizii nello stile. Contuttociò ebbe felice riuscita nella prima rappresentazione. Sembra che non abbia in seguito ottenuti sì favorevoli suffragii, giacchè trovo nell' *Anno VIII teatrale* francese il seguente giudizio: *Zoe, où la Pauvre Petite, pauvre petite pièce de Bouilly; pauvre petite musique de Plantade; pauvre petit succès; pauvre petite recette.*

Nel

Nello stesso teatro di Favart l' anno medesimo 1800 si rappresentò con ottimo successo *Una notte* di *Federigo II*, in cui si osserva più di una scena ben maneggiata, e varie idee piacevoli e spiritose. Vi si recitò l' anno stesso *le Locataire* in un atto di *Sèverin* colla musica di *Gaveaux*. L' azione complicata produsse poco interesse, per non essersi, dice un giornalista, saputo trarre partito dal soggetto. In fatti gli espedienti dell' autore spesso falliscono per la debole opposizione di un tutore inetto e per la timidezza di un rivale. L' anno stesso si rimise nel medesimo teatro *Annetta e Lubino* opera pastorale dell' attrice Favart coll' eccellente musica del Martini che si reputa un modello di semplicità graziosa e di melodia.

Si sono parimente rappresentate nel medesimo teatro ed in altri di Parigi con varia fortuna le seguenti opere comiche. *Le Tableau des Sabines* operetta piacevole di *Jouy*, alla cui musica lavorarono i due maestri *La-*

 Foi

Fol e *Long-champs*. Le *Maçon* di *Severin* cadde affatto; ed i Francesi dissero, che da tale opera appare che l'autore conosceva meglio l'arte di muratore che l'arte drammatica. *Le due Giornate* di *Bouilly* si ricevette con applauso singolarmente per la musica del riputato maestro romano Cherubini. Anche il *Marcellino* opera di *Bernardo Valville*, benchè mancante di verisimiglianza, si ascoltò con piacere per la musica di *Lebrun*. Appartiene anche *a Valville* l'*Ingannatore ingannato* posta in musica dal maestro *Gaveaux*, che si rivede sempre con piacere in Parigi. Contansi tralle opere cadute: *le Petit Page* di *Gilbert Pixerecour* posto in musica da *Lebrun*, l'*Esclave* dè *Gossè* colla musica di *Bruni*, e le *Roman* del medesimo colla musica di *Plantade*, e *Laure*, o *l'Actrice chez elle* opera fredda di *Marsollier* e *Daleyrac*. *D'Auberge en auberge* di *Dupaty* presenta moltissimi cangiamenti di decorazioni e mille precauzioni per produr-

re picciolissimo effetto. La musica è del maestro Tarchi della buona scuola italiana, e non manca di vivacità. Piacque la *Dame voilèe* di *Sègur* il giovine posta in musica dal Mengozzi celebre maestro italiano e si reputa il suo capo d'opera. Le *Calife* de *Bagdad* opera di *Saint-Just* colla buona musica di *Boieldieu* piacque e si replicò più volte. *La Maison du Marais*, poesia di Duval con musica di della Maria, sermone soporifero, sentenze ribadite, tratti satirici rancidi stemperati in tre atti compongono quest' opera comica recitata nel teatro così detto l' anno 1800. *La Fille en lotterie* è componimento male avviluppato, che ha però alcune strofe ed arie piacevoli tanto di poesia quanto di musica. Altre opere possono parimente rammentarsi di non meno varia fortuna; ma ad eccezione di alcune che ne accenneremo nel parlar del *Vaudeville* e de' teatri materiali francesi, abbandoneremo tutto il resto all' obblio che le ricopre.

III

Vaudeville.

V*Audeville* chiamasi un piacevol componimento drammatico musicale proprio della nazione Francese, che si rappresenta principalmente in un edificio posto dirimpetto al *Palais-Royal* di Parigi. Dal nome del componimento prende il suo quest' edificio. La giovialità e leggerezza francese produsse simil genere che non è nè commedia nè tragedia nè opera nè parodia, ma che di tali generi partecipa ad un bisogno, dando luogo alla satira ed alla piacevolezza e alla buffoneria per eccitare il riso. I motteggi che vi campeggiano, consistono per lo più in una lotta di concetti e di scherzi mordaci sulla parola, de' quali i Francesi de' Dipartimenti comprendono a stento tutta l' acutezza, mentre i Parigini che l' assaporano pienamente, escono dallo spettacolo canticchiando le strofette ascol-

ta-

tate che bentosto si adottano e passano in moda.

Un tempo l' Opera Comica ed il Vaudeville furono due generi uniti, de' quali il *Vaudeville* vien considerato come il produttore dell' Opera comica in Francia. Convenne indi far tacere l' uno e l' altro, finchè il solo *Vaudeville* forse per certa sua naturale insolenza rimase bandito e sacrificato per alquanti anni. Alcuni in seguito si avvisarono di riprodurlo facendone giudice il pubblico, e si ritenne, e nella mia dimora sulla Senna lo vidi frequentato.

Il repertorio del *Vaudeville* è assai copioso e vasto appunto come richiede simil genere, perchè possa sussistere, essendone l' anima la varietà, e mal comportandovisi la ripetizione. Questo repertorio è composto di commediette alquanto serie che per buona fortuna non sono molte, di una galleria vastissima di ritratti di scrittori francesi e stranieri, di alcune pastorali, di parodie, di opere musicali e di tragedie e commedie altrove rappresentate, di ar-

lecchinate, di parate ancora, tuttochè questo genere insipido sia già quasi totalmente abbandonato.

I componimenti che recitansi al *Vaudeville* per lo più non si pregiano per l' artificio e per la forza del piano. Un quadro piccante, una graziosa circostanza ben rilevata, qualche piacevole strofetta, l' insieme nell' esecuzione, un' acconcia distribuzione delle parti ossia de' caratteri, basta per la riuscita.

Rare volte il *Vaudeville* è lavoro di un solo. Giungono spesso ad occuparvisi ben cinque autori; di maniera che la lode o il biasimo si divide sovente fra molti, e ciascuno ha poco da insuperbirsi del buon successo e poco da contristarsi del sinistro. *Barrè*, *Radet*, *Desfontaine* formano un triumvirato appellato de' *Tre autori*, a' quali suole unirsi per quarto *Bourgueil*. Si sono parimenti arrollati tra gli scrittori del *Vaudeville* *Despres*, *Deschamps*, e i due *Sègur*. I più giovani sono *Chaset*, *Jouy*, *Long-Chams*, che

so-

sogliono seminarvi a buon dato la satira e l' epigramma.

Tra' componimenti in *Vaudeville* vien singolarmente esaltata la parodia che si fece dell' opera eroica di Prassitele intitolata *Bilboquet*. Essa si compose da i tre autori *Radet*, *Barre* e *Bourgueil*, e si rappresentò al finir d' agosto del 1800 sul teatro del *Vaudeville*. Consiste in una serie di quadri l' uno più grottesco dell' altro che eccitano strabbocchevolmente il riso. In tal componimento (dice un Francese) » vi sono venti strofe che per » la grazia e per la delicatezza de' pen» sieri e pel giro della versificazione, » e per la scelta felice delle rime, reg» gono al paragone di quanto si è mai » prodotto in simil genere ". Si recitò nel medesimo teatro a que' dì il *Dancourt* che riscosse molti applausi. Qualche riuscita ebbe *Young*, ossia la *Vita* di *Creuzet*. Un anonimo produsse *Champagnac et Suzette* che ebbe un successo passeggiero in grazia di un travestimento di un' attrice. *Boursault* a

la

la *Barbe de frere Jean*, ristretto della vita di *Boursault* composto dal *Desfontaine* si applaudì per la sua piacevolezza non imbrattata da indecenze. Si novera tra' vaudevilli più felici *le Carosse Espagnol* di *Gersain* di un intrigo leggero condito di ariette spiritose e piacevoli, che contiene alcune scene comiche e salse. Il *Viaggiatore sconosciuto*, ossia m. *Guillaume* appartiene a quattro autori contandovi quelli che posero in musica le strofette, cioè *Desfontaine*, *Bourguvil*, *Barrè*, *Radet*. Il suggetto è semplice, l'azione naturale, convenevole lo stile. Passa per eccellente nel suo genere *le Portrait de Fielding*, *Madama Deshoulieres*, *Plus heureux que sage* primo lavoro di *Fievèe*, *Gesner*, la *Nièce curieuse*, l'*Entrevue*, *et le Rendez-vous de Maurice*, ebbero nel proprio teatro mediocre riuscita. Ne tralascio un gran numero che caddero perfettamente.

Simili componimenti rappresentansi parimente in altri teatri. Nel reperio-

rio

rio de' *Troubadours* si reputano frà' migliori *Cristophe Morin* azione poco importante ma copiosa di piacevoli strofette. Men pregevole fu *la Clef forèe* di *Leger e Creusè*. *Le Connoisseur* de *Marmontel* si pose su quelle scene da *Giuseppe Piis* dopo molti altri che han maneggiato questo medesimo soggetto. I migliori *Vaudevilli* del teatro *de la Gaitè* sono: l' *Amour remouleur*, le *Gagne-Petit*, l' *Horologe de bois*. Nel teatro Favart si diede il *Vaudeville* intitolato *Une Nuit d' etè* garbuglio di accidenti inverisimili senza decoro. Nel teatro de' *Giovani Artisti* fecero qualche fortuna *le Petit-Jule*, e la *Lanterne magique*.

IV.

IV

Teatri materiali.

Si amano in Francia universalmente gli spettacoli scenici di ogni maniera. Havvi almeno venti case private di teatro solo in Parigi, dove varie società particolari rappresentano tragedie, commedie, e segnatamente alcune favole composte per tali brigate espressamente. Lo spirito di rappresentazione che anima i Francesi, i grandi modelli nazionali che riempiono le loro scene, il gusto di cui credonsi con privilegio esclusivo in possesso, non basta ad obbligarli a volgere un solo sguardo alla meschinità de' loro pubblici teatri. Le sale di tutti gli spettacoli di Parigi (dicono i nazionali) cioè quelle del *Teatro Francese*, della *Commedia Italiana*, e del *Teatro Lirico*, sono senza magnificenza, strette, prive di ogni gusto, ingrate per le voci, incomode per gli attori, e per gli

spet-

spettatori. Non è vero ciò, che diceva il *Voltaire* che solo in Francia prevale l' impertinente usanza di obbligare la maggior parte dell' uditorio ad assistere all' erta allo spettacolo. Anche in Madrid quei che chiamansi *Musqueteros* ne godono senza sedere. È però vero che nè in Ispagna, nè in Italia gli spettatori si frammischiano con gli attori sulla stessa scena, come avviene in Francia, lasciando appena dieci passi liberi alle rappresentazioni. *Cinna* e *Atalia* (al dir del medesimo autore) doveano rappresentarsi in sì meschini edifizii, e con decorazioni così grossolane?" In tal disordine può sperarsi veruna illusione teatrale? Di simili inconvenienti lagnasi pure l' autore del libro intitolato la *Mimographe*. Vero è però, che negli ultimi tempi del XVIII si è riparato all' inconveniente di mischiarsi sulla scena gli spettatori con gli attori. Vero è pur anche che il Teatro Francese ricevè in seguito varii miglioramenti. Vi si veggono eziandio i ritratti dipinti de' più

co-

celebri autori drammatici della nazione. Nel *Foyer* architettato con magnificenza vi si collocarono i mezzi busti di marmo di *Rotrou*, de' due *Cornelii*, di *Racine*, di *Moliere*, di *Regnard*, *Des-Touches*, *Du Fresni*, *Dancourt*, *Piron*, *Crebillon*, ed al piè della scalinata si alzò la statua intera marmorea del *Voltaire*. Nel teatro dell' *Opera* alzato in Parigi nel 1769 co' disegni dell' architetto *Moreau* di figura ovale lunga, si contano quattro ordini di logge senza divisione, e nella platea larga 39 piedi e lunga 32 si vede una scalinata dirimpetto alla scena.

Nel palazzo di Versailles si edificò nel 1770 dall' architetto *Gabriel* un teatro di figura semicircolare con una scalinata che gira intorno, e con una sola loggia. La corte nella passata dinastia occupava il *parterre*, ed il sovrano sedea nel mezzo.

Ampliata Parigi nella parte detta i *Baloardi* si erano costrutti prima della Repubblica Francese altri cinque tea-

tri-

trini da fiera, ne' quali si balla sulla corda, e si cantano drammi burleschi. I primi ad elevarsi furono quello di *Nicolet* intitolato i *Gran Ballerini da corda*, quello di *Audinot* detto l'*Ambigu Comique*, e quello dell' *Ecluse* nominato *Varietà piacevoli*. Gli ultimi due sono quello degli *Allievi del ballo dell' opera*, e quello de' *Commedianti fanciulli* del Bosco di Bologna.

I nomi di alcune delle sale sceniche mentovate si sono posteriormente alterati, e se n'è costruita qualche altra nuova. Accennerò una parte di quel che vidi rappresentarvisi nella mia dimora nel 1800. Nel teatro *de la Gaitè* si recitavano componimenti di varii generi, ma per lo più l'opera comica. Nella classe delle commedie non se n'è rappresentata con successo che una intitolata il *Pazzo supposto* di *Armand Charlemagne*, in cui si trova piacevolezza, ed alcuna situazione comica tratta per altro dalla *Metromania*

di

di Piron, e dal *Medico de' Pazzi di Mimaut*.

Nell'*Ambigu Comico* vidi applaudito lo *Statuario Greco*, o *Sophronime*, imitazione di una novella di *Florian*, ed il *Calderajo uomo di stato immaginario* di *Etienne*, imitazione di un componimento Suedese.

Nel teatro *de la Citè* si rappresentavano componimenti d'ogni genere. La commedia de' *Viaggiatori* di *Charlemagne* si recitò più volte con applauso. Non rincrescevano alcuni pantomimi in parte dialogizzati, come il *Serraglio*, la *Festa del Gran Mogol*, il *Fanciullo del mistero*, *Armand di Joinville*, i *Cinesi*. Non ebbero gran concorso alcuni drammi malinconici, come *Jenny* o gli *Scozzesi*, ed *Eleonora di Rosalba* dell' attore ed autore *Saint-Pière*.

Nel teatro de' *Giovani Artisti* vedevansi diverse arlecchinate piacevoli che tiravano gran concorso, ed anche qualche composizione di spettacolo come *le Chateau misterieux*, e la *Pa-*

sorella di Saluzzo, ed alcun vaudeville.

Havvi un altro teatro detto de' *Giovani Alunni*, dove tralle commedie si rappresentavano con piacere, e con concorso le *Petit-Figaro*, e le *Due Pastorelle*, ed i *Tre Uomini femmine*.

Nel teatro detto *Sans pretension* si ascoltava volentieri la tragedia di *Giuseppe* già rappresentata a Nantes, ed il dramma intitolato l' *Angelo* ed il *Diavolo*, i quali si contrastavano la condotta di un giovane, imitazione stravagante di *Shakespear*.

Si vedeva a quel tempo nel teatro delle *Vittorie nazionali Adela e Leonora*, ed i *Pericoli dell' ambizione*, e la tragedia *Arato liberatore di Sicione*, e qualche vaudeville.

Nel teatro *du Marais* fece molto strepito senza valerne la pena la favola intitolata i *Ciarlatani letterarii* per le pretese allusioni.

Dentro Parigi il teatro *des Troubadours* è competentemente frequentato, e non è de' più piccioli. Vi si rappre-

sentano componimenti di ogni genere, commedie, vaudeville, opere. Vi si vede sovente la *Pipe cassèe di Leger, Gouffè* e *George Duval*, il *Prestito forzoso* lavoro dell' istesso *Leger* e *Gouffè*, e *Prêvot d' Iray*, e l' *Armoire*, ovvero i *Tre Matrimonii*. La *Mote Houdart à la Trappe* che appartiene a *Piis* ed *Auger*, non parve ad un giornalista condotto con felicità a quella pia ritirata. *Momo a Parigi*, *Regnard ad Algieri*, *Piron à Beaune*, *Une heure d' intrigue*, si recitavano con poco vantaggio. I migliori componimenti, e che vi si ripetevano spesso, sono: la *Lezione conjugale*, ed il *Diavolo color di rosa*.

Nel teatro Montausier che è nel recinto del *Palais-Royal*, si rappresentavano mal grado della loro caduta, le composizioni di *Pixerecourt*, *Jacques*, e *Chazet*. Il *Gondoliere* di *Sègur* maggiore, ed il *Duello* di *Bambin di Dumaniant* vi si veggono con maggior frequenza.

Ne' teatri *Feydeau* e *Favart* concor-

correvano in folla gli spettatori alle opere comiche che vi si rappresentano sovente con decorazioni dispendiose.

Oltre de' teatri nominati della Capitale altri ne ha la Francia ne' dipartimenti. Quello di Marsiglia non è picciolo, e vi si recitano tragedie e commedie, ed opere. Allorchè io vi dimorai, si rappresentò con molta riuscita il pantomimo in cinque atti intitolato le *Siège de Cythere*, in cui i Ciclopi meditano, ed eseguiscono l'assedio di Citera. Ciascun atto ha una nuova decorazione e mutazione di scena; ma vi è l'inconveniente che in ognuno si cala il sipario, e l'uditorio dee attendere che si pianti con gran lentezza la scena.

Lione ha un teatro grande sopra tutti i teatri francesi dove compariscono componimenti recitati e musicali. Si eresse nel 1756 sui disegni dell'architetto *Soufflot*. Di figura ovale ha una platea lunga 54 piedi, e larga 40; vi sono gradini intorno, e dirimpetto alla scena, e tre ordini di logge continua-

té senza divisione di palchi similment forniti di scalini. *Questo edifizio* (dicesi nel trattato *del Teatro*) *è be provvisto di convenienti accessorii, e ha la facciata retta a tre ordini d finestre con gran ringhiera nel mezzo, e con balaustrata in cima arricchita di statue*.

Più picciolo è il teatro di Mompellier benchè regolare e di migliore apparenza al di fuori. È costruito a campana lungo 44 piedi, e largo 30. Havvi un portico nella platea, e tre ordini di logge continuate divisi in palchetti soltanto da balaustri che impediscono il passaggio da un palco all'altro, ma non la veduta.

In Bordeaux il dì 7 di aprile del 178 si aprì una nuova sala di spettacoli assai magnifica, e vi si rappresentò *Atalia* con i cori preceduta da un prolog allusivo all'apertura del teatro. È u edificio isolato che rappresenta un parallelogrammo circondato da portici, l cui facciata di 200 piedi consiste i un maestoso colonnato d'ordine corin

io con peristilo, le cui colonne han-
no tre piedi di diametro, e su di es-
se corre una balaustrata con piedistalli
ornati di figure analoghe alla destina-
zione del luogo. Le facciate laterali e
la posteriore sono decorate col mede-
simo ordine, ma in pilastri con una
galleria in arcate su tutta la lunghezza.
La facciata dell' entrata è sulla piazza
di 50 tesi di lunghezza sopra 24 di
larghezza. Sotto il peristilo si veggono
cinque porte, che introducono ad un
vasto vestibolo ornato di sedici colon-
ne doriche, il cui fondo ripete le cin-
que arcate dell' entrata che sono ad es-
se opposte, e formano altrettanti porti-
ci aperti. Tre di questi nel mezzo co-
municano colla principale scalinata, e
i due estremi terminano alla platea ed
al *paradiso* da un lato, e dall' altro al-
la scalinata che mena al terzo ordine
delle logge. La porta di entrata è ric-
camente adorna. Due cariatidi grandi
rappresentano Talia e Melpomene, e
quando l' edificio si costruì, eranvi al
di sopra le armi del re con una iscri-

 zio-

zione. La sala ha dodici colonne d'
ordine composito che nella loro altez-
za comprendono due ordini di logge:
I primi palchi seguono il piano circo-
lare della sala composta di tre scaglio-
ni in anfiteatro con balaustrata. Il se-
condo e terzo ordine di palchi sono
negl' intercolunnii. Vi sono altresì tre
scalinate in anfiteatro, cioè una in fon-
do che guarda il teatro, e l' altre due
da' due lati della sala, il cui fondo è
di marmo bianco venato.

LI-

LIBRO VIII

Teatri settentrionali del XVIII secolo.

CAPO I

Teatro Inglese

I

Tragedia reale.

L'Entusiasmo per la libertà, l'orgoglio e la malinconia britannica, l'energia delle passioni e della lingua, ed il gusto pel suicidio influiscono notabilmente nella tragedia inglese, e tanta forza e vivacità le prestano, che al di lei confronto sembra che la francese languisca alla guisa di un dilicato color di rosa accanto ad una porpora vivace. E se la regolarità, il bnon gusto, la verisimiglianza, l'interesse e l'unità di disegno, pregi che si ammirano spesso

nella francese, si congiungessero sul Tamigi alla robustezza e all' attività del britanico coturno, oggi che ha questo deposte le antiche buffonerie che lo deturpavano, sarebbe forse a suo favore decisa la lite di preferenza. Ma gli affetti universali dell' uomo trovandosi variamente in ogni nazione modificati, dovrà la drammatica sempre, in quanto al gusto, soggettarsi a certe regole relative e particolari dipendenti dal tempo, dal costume e dal clima ove non si offenda la verità e la natura.

Il celebre *Adisson* morto d' anni quarantasette nel 1719, il cui ingegno, senno e sapere l' elevarono fra' suoi alla carica di segretario di stato, e gli diedero nella repubblica letteraria il nome di *poeta de' savii*, aprì agl' Inglesi il sentiero della buona tragedia l' anno 1713 col suo *Catone*. Non avendo osato il sig. *Hullin* di tradurla interamente in versi francesi, dopo di averne fatto un saggio sulla prima scena, il sig. *Boyer* l' anno stesso ne fece in Londra una traduzione pur france-

cese in prosa. I Gesuiti di s. Omero la trasportarono in latino, e la fecero rappresentare da' loro scolari. Anton Maria Salvini la tradusse dall' originale in toscano idioma, e gli Accademici *Compatiti* di Livorno la recitarono nel carnovale del 1714, e l' anno seguente s' impresse in Firenze e riscosse compiuti applausi. Nel 1725 si reimpresse nella medesima città coll' originale accanto nella stamperia di *Michele Nestenus*.

Piena di energia e di quella maschia eloquenza che eleva gli animi singolarmente in quanto appartiene al carattere intrepido e virtuoso di Catone, questa tragedia si rende notabile per la sublimità e per la grandezza de' pensieri e dell' espressioni. Dee parimente chiamarsi regolare, se la regolarità dipenda dal giusto riguardo per le regole sugerite dalla verisimiglianza, uno essendone il principal personaggio, uno l' interesse che in lui si rincentra, una l' azione che è la morte di Catone, la quale avviene nel dì che spira la ro-

me-

mana libertà all'entrare in Utica i Cesariani. Perchè dunque il sig. *Giovanni Andres* la chiama *favola assai irregolare e piena di assurdità?*

Manca non pertanto al *Catone* moltissimo per dirsi l'opera più bella che sia uscita su di alcun teatro. Tutto ciò che non è Catone è in essa mediocre; e la sua mediocrità deriva da due sorgenti, cioè da una languida inutile congiura di due furbi che si esprimono e pensano bassamente, e da un tessuto d'insipidi e freddi amori subalterni di sei personaggi de' dieci che entrano nella favola. Sventuratamente questi difetti ne menano al fine dell' azione senza interesse e con molta lentezza, e ne riempiono tutte le pause. Or lentezza, languore, amori insipidi, bassezze ed espressioni comiche, degradano sì bene una tragedia, ma non la rendono irregolare ed assurda come pretese l' esgesuita lodato; il quale cadde nell' eccesso contrario di un Encidopedista, che nell' articolo *tragedie* la chiamò *le chef d' ouvre*

vre pour la regularitè , l' èlègance, la poesie, et l' èlèvation des sentimens . Noi vedremo nell' analisi che ne faremo, che questa elevazione di sentimenti è denigrata dalle basse espressioni di Sempronio e Siface , e che i freddi amori di sei personaggi che gelano l' azione principale , non permettono che col medesimo enciclopedista si creda il *Catone* di *Adisson la pièce plus belle qui soit sur aucun thèâtre.*

Non v' ha scena dell' atto I che non si aggiri su gli amori di Porzio , di Marco, di Giuba, di Marzia, di Lucia, di Sempronio, o sulla congiura tramata da questo scellerato con Siface che gli rassomiglia . L' atto poi termina all' inglese, cioè con una poetica comparazione compresa nell' originale in sei versi di una corrente imbrattata dal fango per le piogge, che poi si affina e per via diviene limpida come specchio,

Riflettendo ogni fior che a riva cresce ,
E nuovo ciel nel suo bel sen ne mostra .

Dal-

Dalla scena quarta dell' atto II, in cui Giuba manifesta a Catone il proprio amore per Marzia, tutto il resto si aggira su i maneggi di Siface e Sempronio pieno dell' idea di conseguir Marzia che desidera bassamente. Di più in mezzo a' modi famigliari e talvolta indecenti di questi due malvagi frammischiansi impropriamente alcune poetiche immagini con intempestiva sublimità lirica espresse. Tale è quella in cui Catone è paragonato al monte Atlante; tale l' altra con cui termina anche quest' atto distesa in sette versi de i deserti di Numidia che scherzano per l' aria in fieri giri, e ravvolgono l' arena, ed il viaggiante, secondo la traduzione del Salvini,

A se d' intorno l' arido ermo scorge
Levarsi tutto, e dentro al polveroso
Turbin rapito ed affogato muore.

Tre prime scene non brevi dell' atto III si occupano intorno agli amori gelati, e fuor di tempo di Marco, Porzio e Lucia; viene Sempronio con i condot-

dottieri dell' ammutinamento dissipato dalla presenza di Catone; in seguito Siface e Sempronio si trattengono su' loro disegni e sulla diserzione della cavalleria Numida. E mostrando Sempronio qualche pena di lasciar Marzia, Siface se ne maraviglia; ma l' altro risponde, erri se credi ch' io l' ami:

Stringere io bramo sol l' altiera donna,
E piegar l' inflessibile al mio foco.
Fatto ciò, la rigetto.

Egli determina di rapirla travestito con gli abiti di Giuba. *Bella pensata*! dice egli stesso, gran gioja avrò nel tenerla tralle braccia

Con beltà accesa e scarmigliate trecce!

e soggiugne, per terminar l' atto con una comparazione lirica di Plutone che rapiva Proserpina conducendola all' oscuro dell' inferno,

E torvo sorridendo lieto andava
Carco del premio suo, nè invidiava
Il firmamento e il suo bel sole a Giove.

Non

Non sono dunque i tragici Italiani del secolo XVI quelli soli che adoperano ornamenti epici e lirici che fanno arricciare il naso a i critici spigolistri ammiratori ciechi anco delle frascherie straniere, giacchè due secoli dopo ne troviamo nel *poeta de' savii Adisson*.

Seguono nell' atto IV i soliti amori, Sempronio mascherato viene a rapir Marzia dicendo

La lepre è al covo, l' ho sin quì tracciata.

Si batte con Giuba, ed è ucciso. Marzia ingannata dalle vesti crede che l' ucciso sia Giuba, il quale stando da parte dalle di lei querele comprende di essere amato, Così procede quest' atto sino a una parte della scena quarta. Ma il rimanente contiene un tratto forte e patetico insieme ed opportuno a disviluppare il carattere veramente romano di Catone.

L' atto V coll' indicata ultima scena del IV forma il grande di questa tragedia. Strana cosa è certamente che il saggio *Adisson* non abbia schivato

nè

nè gli abusi della scena tragica francese ed inglese riguardo agli amori, nè i soliloquii narrativi, come è quello di Sempronio nella scena terza dell' atto I, nè la mancanza d'incatenamento delle scene ad oggetto di non lasciar voto il teatro, come avviene più di una volta nel *Catone* (*a*).

Rilevasi dall' esposte cose che non ebbe torto il giudizioso Conte di Calepio in censurar nel *Catone* le figure troppo poetiche che ne guastano talvolta la gravità, e verità dello stile, la peripezia malamente sospesa con intempestive scene di persone subalterne, i freddi intrighi d'amore, e più altri difetti che offendono l'arte rappresentativa. Non ebbe torto l'esgesuita *Andres* nel riprenderne la mal intesa cospirazione, gl' inopportuni freddi continui e complicati amori, ed alcune es-

---

(a) Nell' atto III scena terza partiti Marco e Porzio; nell' atto IV scena prima partite Marzia e Lucia, e nella scena terza.

espressioni basse. Non ebbe torto il *Voltaire*, che ne disapprovò le scene staccate che lasciano il teatro voto, gli amori freddi ed insipidi, una cospirazione inutile. Ebbe però torto l' enciclopedista encomiatore del *Catone* non solo nel reputarla la più bella tragedia che siesi veduta in qualunqne teatro, ma quando si accinse a difendere sconsigliatamente i languidi amori universalmente disapprovati. Ed ebbe maggiormente torto per la ragione che ne reca, cioè che l' amore di Marzia è degno di una vergine romana, e che Giuba ama in Marzia la virtù di Catone. In prima è da avvertirsi esser questa una risposta particolare ad una censura generale fatta per gli amori subalterni, non di Marzia e Giuba soltanto, ma di sei personaggi. Di poi l' enciclopedista fece una risposta, in cui perdè di vista l' oggetto vero della tragedia, il commuovere col terrore, e la compassione. Ebbe parimente torto lo stesso osservatore enciclopedista in lodar tanto la risposta di Porzio data

ta a Sempronio nella scena seconda dell' atto I:

Ah Sempronio, vuoi tu parlar d' amore
A Marzia or che la vita di suo padre
Stà in periglio? Tu puoi carezzar anco
Una Vestale pallida tremante
Che già miri spirar la santa fiamma.

È nobile questa immagine di una Vestale, e ben collocata in bocca di un Romano. Ma Porzio che parimente ama mentre la vita del padre stà in periglio, non reca una ragione che dovea internamente rimproverargli la propria debolezza? E per finirla ebbe pur tortò il sign. *Andres* in affermare che *Voltaire* la stimava una tragedia *scritta da capo* a fondo con nobiltà e politezza. *Voltaire* preferì il personaggio di Catone a quello di Cornelia del *Pompeo* di Pietro *Cornelio*, ed esaltò la sublimità, l' energia e l' eleganza del *Catone*; ma ne rilevò, come abbiamo os-

servato, molti difetti, e conchiuse che *la barbarie et l'irrègulieretè du thèâtre de Londre ont percè jusque dans la sagesse de Addisson*. Non debbo lasciar di osservare che il merito eminente di questo scrittore è nella grandezza de' sentimenti e nella forza energica dell' espressioni che non mai si smentisce in tutti i personaggi; e che l' espressioni che mancano di elevatezza e sono piuttosto comiche che tragiche, appartengono unicamente a Siface e Sempronio, personaggi che Adisson volle rendere bassi e disprezzabili d' ogni maniera.

Or vediamo ciò che soprammodo nella storia teatrale contribuisce ai progressi del gusto nella gioventù, cioè le bellezze più che i difetti de' componimenti, che è la parte nobile della critica inaccessibile a i freddi ragionatori privi di cuore.

Se non diciamo come l' enciclopedista che questa tragedia sia *un capo d' opera e la più bella di qualunque teatro*, ravvisiamo pure nel *Catone* dipin-

pinto da *Adisson* quel gran Romano della storia che solo osò contendere colla fortuna e colla potenza di Cesare e prolongare i momenti della spirante libertà di Roma, quell'*uomo grande*, per valermi dell' espressiône di *Pope*,

Che lotta col destino
Tralle tempeste , e grandemente cade
Misto a ruine di cadente stato.

Nella scena quarta alla forza e destrezza del corpo lodata da Siface ne i Numidi è vagamente contrapposta l' arte di regnare, di dettar leggi, di render *l' uomo all' uomo amico*, propria de' Romani.

L' atto II ha maggiore interesse perchè animato dal carattere di Catone. Sempre giusto , senza timore , senza impeto , tutto della sua sapienza egli riempie il picciolo sùo senato. Non si trasporta con Sempronio, ma non cede con Lucio, e conchiude nobilmente:

Siam sempre a tempo a chieder le catene.

 Per-

Perchè un punto anzi tempo cadria Roma?

La scena con Decio legato di Cesare è in quest' atto il trionfo del carattere di Catone. Cesare (dice il legato) vuol essere amico di Catone; proponetene il prezzo e le condizioni. *Che licenzii* (risponde tosto Catone con magnanimità)

Le legion, la libertà alla patria
Restituisca, i falli suoi sommetta
Alla censura pubblica, e sì stiasi
Alla sentenza d' un Roman Senato.
Ch' ei faccia questo, ed è suo amico Cato.

Aggiugne che allora poi, per non farlo perire, egli stesso monterà su i rostri per ottenergli il perdono. Questa grandezza di pensieri e di espressioni meritò l' approvazione del gran Metastasio, che in simil guisa se l' appropriò emulandola nell' abboccamento di Cesare e Catone:

Lascia dell' armi
L' usurpato comando: il grado eccelso

Di

Di Dittator deponi: e come reo
Rendi in carcere angusto
Alla patria ragion de' tuoi misfatti.
Questi, se pace vuoi, saranno i patti.

Cesare

Ed io dovrei . . . .

Catone

Di rimanere oppresso
Non dubitar, che allora
Sarò tuo difensor.

solo non basti, gli dice Cesare, io potrei
giorni miei sacrificare invano.

Catone

Ami tanto la vita, e sei Romano?

scena quinta dell' atto III, in cui one con dignità seda colla presenza l' ammutinamento, rende all' aziola gravità che le tolgono le troppe e di amori tanto più intempestivi, nto più si avvicina l' esercito di Ce, e la ruina di Catone è imminente. opo la languidezza del IV atto già ita un improvviso nuovo vigore midi eroico e di compassionevole chia-

ma tutta l' attenzione dal punto che si enuncia la morte di Marco. *Marco . .* incomincia Porzio . . . e Catone l' interrompe: *che ha egli fatto? ha abbandonato il suo posto?* *No*, dice Porzio; *egli si è opposto a' Numidi, ed è caduto da forte*. *Son contento*, dice Catone; *egli ha fatto il suo dovere*; *Porzio*, *quando io morrò*, *fa che la di lui urna sia posta accanto alla mia*. È condotto in iscena il corpo di Marco, e Catone gli va incontro dicendo, *Welcome mi son*," benvenuto, mio figlio; ponetelo alla mia presenza, lasciate ch' io conti le sue ferite; chi non vorrebbe esser questo giovane? Disgrazia grande non poter morire che una volta sola "! Questa scena si accolse con ammirazione in Londra, e in alcune città d' Italia. Assicurava però *Voltaire* a *milord Bolingbrooke* che in Parigi non si sarebbe sofferta. Catone volgendosi a i circostanti che piangono, amici, dice, voi piangete per una perdita privata?

Ro-

Roma è quella che chiede il nostro pianto.
» Roma nutrice di eroi, donna del mondo, Roma non è più! Oh libertà! oh virtù! oh patria! Tutto è di Cesare!

Per lui i votati Decii,
I Fabii cadder, vinser gli Scipioni.
Anco Pompeo pugnò per Cesar! i maggiori
Non lasciar altro a vincer che la patria.

Questo gran sentimento non isfuggì al Metastasio; ed ecco in qual guisa l' espresse nella mutazione dell' ultimo atto del suo *Catone*:

Ecco soggiace
Di Cesare all' arbitrio il Mondo intero.
Dunque (chi 'l crederia?) per lui sudaro
Gli Scipioni, i Metelli! Ogni Romano
Tanto sangue versò sol per costui;
E l' istesso Pompeo pugnò per lui!
Misera libertà, patria infelice,

 In-

Ingratissimo figlio! Altro il valore
Non ti lasciò degli avi
Nella terra già doma
Da soggiogar che il Campidoglio e Roma!

Adisson senza punto indebolire la fermezza del suo eroe sa colle disposizioni da lui date per la salvezza degli amici trarre certo patetico di nuova specie che commuove ed interessa. Egli dice addio agli amici; indi conchiude:

S' appressa il vincitor, di nuovo addio.
Se mai c' incontrerem, c' incontreremo
In più felici climi e in miglior spiaggia
U' Cesar non fia mai a noi vicino.

Nell' atto V la prima scena filosofica è un prodotto del dialogo di Platone sull' immortalità dell' anima. *Perchè l' alma* (dice Catone col libro di Platone alla mano e colla spada sguainata davanti)

Ritirata in se stessa e impaurita
Alla distruzion s' aombra e fugge?

E

È la divinità che muove dentro;
Il cielo è quel che l'avvenire addita,
E all' uom l' eternitate accenna e mostra.
Eternità! pensier grato e tremendo!

Il sonno poi gli aggrava gli occhi, ed egli vuol prima soddisfare a questo bisogno del suo corpo, e dice,

Colpa o timore
Svegliano altrui, Caton non gli conosce,
A dormire o morire indifferente.

Catone poichè si è ferito conserva morendo la sua grandezza d' animo non meno che la tenerezza verso gli amici, pe i quali egli cerca se può far qualche cosa negli ultimi momenti. Sul finire gli sopravviene un dubbio sull' avere troppo affrettato, forse per quello che nel medesimo dialogo di Platone s' insegna, cioè che vieta il sommo Imperante di sprigionar lo spirito prima di un suo decreto.

O numi voi
Che penetrate il cuor dell' uomo e i suoi
In-

Intimi movimenti ne pesate,
Se fallito ho, a me non l'imputate.
I migliori erran: buoni siete, e . . . . oh!

Egli spira qual visse grande e virtuoso prima della libertà. Ed ecco quanto secondo me ha di pregevole la tragedia del *Catone*. S'essa non discendeva da tanta altezza sino a Sempronio e Sifa-ce, *Adisson* avrebbe forse nociuto all'arte togliendo a' posteri ogni speranza di appressarglisi. De' grandi ingegni giovano ancor le debolezze. Ad Omero che talora dormicchia e mostra l'uomo, dobbiamo i Virgilii ed i Torquati. In francese compose m. *Deschamps* una tragedia di Catone più regolata nell'economia, ma non meno carica di parti accessorie che soprafanno l'azione principale e la rallentano, e deturpata nel carattere di Cesare che rappresenta innamorato.

L'amor della patria, della virtù e della libertà regna parimente nelle tragedie di *Niccolò Rowe* encomiatore e scrit-

scrittore della vita di *Shakespear*. Nacque in Devonshire nel 1672 e morì in Londra di anni quarantacinque nel 1727. Regolare nell' economia, felice nella dipintura de' caratteri, puro nella lingua, nobile ne' sentimenti, quest' autore si novera in Inghilterra tra' migliori tragici. Le più applaudite sono: la *Suocera ambiziosa*, ed il *Tamerlano* amato con predilezione dal proprio autore.

Il celebre *Giorgio Villiers duca di Buckingam* fautore de' poeti Inglesi compose due tragedie, il *Cesare*, ed il *Bruto* regolari e non imbrattate da freddi amori. Egli scrisse ancora una commedia applaudita il *Robersal*, ossia la *Ripetizione delle parti*, in certo modo rassomigliante alle *Rane* di Aristofane.

Edoard Joung amico e socio ne' lavori letterarii di *Switf*, *Pope*, e *Richardson*, ed autore delle *Notti* lugubre poesia sepolcrale, scrisse ancora tre tragedie, il *Busiri* tradotta in Francia da m. *la Place*, e rappresentata

com

con applauso sul teatro di Drury-Lane nel 1719, la *Vendetta* uscita al pubblico nel 1721, ed i *Fratelli* che comparve nel 1753, riputata inferiore alla seconda per lo stile, ma meritevole d'indulgenza come frutto di un uomo pervenuto agli anni sessantanove dell'età sua.

Savage sventurato figlio dell' inumana contessa di *Macclsfields*, la cui memoria eccita il fremito dell' umanità, privo d' ogni umano soccorso coltivò fralle miserie la poesia. Contando diciotto o diciannove anni di età si acquistò qualche nome con due commedie, la *Donna è un enigma*, e l' *Amor mascherato*. Scrisse poi aggirandosi senza tetto e senza fuoco per le strade e per le taverne, la tragedia intitolata *Tommaso Oversbury*. Egli nacque dal nominato mostro nel 1698, e per opera della stessa barbara madre morì in carcere nel 1743.

Il famoso *Tompson* allievo di Adisson nato nel 1700, e morto del 1748, chiaro pel noto poema delle *Quattro*

tro stagioni, non acquistò minori applausi colle sue tragedie, nelle quali si allontanò ugualmente dal sentiero calcato da *Shakespear*, e dal gusto di *Adisson*. Le sue tragedie *Sofonisba*, *Agamennone*, *Alfredo*, *Coriolano* furono dal pubblico assai bene ascoltate. Si replicò per più anni con applauso *Sigismonda e Tancredi* tragedia ricavata da una novella del romanzo di *Gil Blàs*, la quale in Francia s' imitò dal *Saurin* con la sua *Bianca e Guiscardo*, ed in Italia dal conte Calini colla *Zelinda*, dal conte Manzoli con *Bianca ed Errico*, e dal sig. Ignazio Gajone coll' *Arsinoe*. Ma la nazione malcontenta di *Tompson* per altri motivi, non volle ascoltare *Edoardo ed Eleonora* pubblicata nel 1739.

Il sig. *Home* forse tuttavia vivente che altri chiamò Hume, compose due buone tragedie, l' *Agis* e *Douglas*, le quali da' suoi compatriotti non meno che dagli esteri che le conoscono, vennero concordemente applaudite.

Denny nemico di *Pope* scrisse in buo-

buono stile una tragedia regolare intitolata *Appio e Virginia*, argomento che ha un solo punto interessante, e per ciò poco atto a tener sospeso l'ascoltatore per cinque atti senza un'arte sopraffina. Un'altra *Virginia* compose la signora *Brooke*, di cui favellò nel *Giornale straniero* di Parigi *La Place* nel 1757. In grazia del sesso per altro i giornalisti Inglesi trattarono con indulgenza l'autrice, la quale trasportò anche in inglese il *Pastor fido*. Non godè del medesimo favore l'autore della tragedia l'*Amore ed il Dovere*, ed ebbe la mortificazione di vederla rifiutata da i direttori di ambi i teatri, ed accolta con disprezzo, poichè fu impressa. Ugual destino toccò all'autore della tragedia di *Atelstan*. Una efimera guerra critica si appiccò per essa trall'autore ed un censore geloso, cui forse appartiene la parodia di *Atelstan* intitolata *Turncoat*, voltacasacca. *Turncoat*, *Atelstan*, ed i loro meschini autori, tutto si perdè ben presto nel nulla.

Errico Brooke diede alla scena inglese una tragedia di *Gustavo Wasa*, ossia il *Liberatore del suo paese*, la quale dal sig. *Du Clairon* autore di una tragedia di *Cromwel* si tradusse felicemente in prosa francese, e fu impressa in Parigi nel 1766. L' argomento del *Gustavo* inglese non si aggira, come quello del *Piron*, intorno all' amore, ma tutto riguarda la libertà, per la quale ha solo combattuto Gustavo. L' azione è ben condotta e trattata con energia, e i caratteri si sostengono con nobiltà, e si esprimono con forza.

L' *Andromaca* di *Racine* si tradusse da *Philipps* di cui motteggiò *Pope* nella *Dunciade*. *Smith* ne tradusse la *Fedra*, ma vi congiunse anche l' intrigo del *Bajazette* del medesimo tragico francese. Il più grazioso si è, che *Smith* si vantava di aver tutta la sua filastrocca ricavata dall' *Ippolito* di *Euripide* (a). *Hille* tradusse la *Zaira* con

(a) Vedi il tomo I dell' *Ecole de litterature*.

con poche alterazioni. *Cibber*, *Hoadley*, *Farquar*, e qualche altro, composero varie tragedie che si trovano nella collezione de' quaranta drammi usciti in Londra nel 1762 col titolo di *Teatro Inglese*.

Negli ultimi fogli periodici del secolo XVIII si lodano due tragedie pubblicate in Londra nel 1788, cioè la *Sorte di Sparta*, ossia i *Re Rivali*, ed il *Reggente*. Appartiene la prima alla parente di *Gay Mistriss Cowley*, e rappresenta la rivalità pel trono di Leonida e Cleombroto, e le angustie della virtuosa Chelonice figlia del primo, e consorte dell' altro. Il *Reggente* del sign. *Barthie Graathead* rappresentata in Drury-Lane si dice ben condotta ed interessante; ma i personaggi subalterni parlano in essa in prosa, ed i principali in versi, giusta l' antica usanza de' tragici inglesi.

Dall' opera sulla *Tragedia Italiana* dell' amico *Cooper Walker* rilevo tre altri tragici della Gran Brettagna, *Oxford*, *Ravenscraft*, e *Preston*. Lord *Ox-*

Oxford compose la *Madre Misteriosa* tratta o da' racconti della Regina di Navarra, o dalla novella 35 della II parte del Bandelli, in cui racconta che un gentiluomo sposa una propria sorella, e figliuola a un tempo senza saperlo. *Oxford* conduce artificiosamente la sua tragedia. La Contessa pel corso di quattro atti manifesta il suo pentimento, e fa ammirare varie sue azioni lodevoli, ignorandosi tuttavia il suo delitto. Ma nell' ultimo atto in un accesso di frenesia scoppia la verità, e l' orrore succede all' ammirazione. Il *Walker* la chiama tragedia *inimitabile.*

La tragedia di *Ravenscraft* s' intitola *Tito Andronico*, ovvero il *Ratto di Lavinia*. Atroce in ogni senso. Nuova Medea l' Imperatrice trafigge il proprio figlio. Il Moro che l' ha spinta all' eccesso esecrando, applaude al colpo della spietata madre. Mi ha superato, dice, nell' arte mia; di me più fiera ha trucidato il figlio; me 'l porgi, lascia che me 'l divori.

Dell' Irlandese *Preston* si hanno due

tragedie, la *Rosmunda* e *Messene libera*. Trovasi la *Rosmunda* fralle di lui *Opere postume* pubblicate in Dublin nel 1793. È l' argomento stesso della *Rosmunda* del Rucellai, se non che l' Irlandese la mostra nell' atto V rea di adulterio, e l' Italiano la preserva dalla prostituzione, e dall' assassinamento. Il *Walker* ne commenta l' eccellente dipintura de' caratteri del cupo Corrado, del magnanimo Astolfo, e della tenera Adelaide. L' argomento della sua *Messene* è appunto l' *Aristodemo* di Carlo Dottori; ma il *Walker* esalta quella del compatriotta, come *più ricco di poetiche bellezze, e di più forte interesse*. Il leggitore avrà cura di confrontarle, giacchè a me sinora non è dato di poterla leggere.

II

Abbozzo di tragedia Ersa o Celtica.

APpartiene alla Gran-Brettagna, al secolo XVIII, e alla tragedia reale una traduzione di un dramma in lingua ersa pubblicata verso il 1762 (*a*). Il titolo è *Comala*, che n' è il personaggio principale. L'azione è fondata su di una tradizione conosciuta. Comala figliuola del re d'Inistore, e dell' isole Orhney amando Fingal figliuolo di Combal lo segue in abito virile. È ravvisata da Hidallan seguace di Fingal, il cui amore avea ella disprezzato. Fingal l' avrebbe sposata se non l' impediva l' invasione di Caracul, che sembra essere Caracalla, il quale nell' anno 211 assalì i Calidonii. Fingal mar-

(a) Vedi il *Giornale straniero* dell' ab. *Arnaud* nel settembre del 1762 art. X.

cia contro il nemico, e lascia Co
in un colle, promettendo di rive
la notte stessa rimanendo in vita.
ce, e spedisce Hidallan ad annu
le il suo ritorno. Il traditore le
che Fingal è rimasto estinto. Il
re riduce Comala agli estremi d
vita. Torna l'amante vincitore, e
la spira alla sua presenza. Ecco
traccia.

Dersagrena invita Melilcoma a d
re l'arco, e prender l'arpa es
terminata la caccia coll' avanzarsi la
te. Melilcoma mostra temere p
vita di Fingal. Sopravviene C
che si meraviglia che le acque de
me Carun corrano torbide e sang
se, e fa una preghiera alla luna.
riva Hidallan colla funesta falsa n
Comala si scioglie in lagrime.
coma dice, che ode un suono
Arden, e che vede certo lume
valle. " Ah, dice Comala, altri
non può che il nemico di Com
barbaro figlio del re del Mondo
O spirito di Fingal, vieni, e di

ube regola l'arco di Comala, sì che
tuo nemico cada come una lepre nel
eserto ... Ma che vedo! Fingal vie-
e accompagnato da' suoi spiriti, ..
mbra diletta, vieni tu a spaventare
isieme, e a consolare la tua Comala".
lla fugge dall'amante credendolo estin-
. Giungono i Bardi, e cantano la
ittoria di Fingal; ma il loro canto è
iterrotto dall'avviso della morte di
omala. Fingal si dispera; Hidallan
onfessa il suo tradimento che ne ha
agionata la morte; Fingal lo discaccia;
Bardi cantano le lodi di Comala.

Questo picciolo poema rassomiglia
iù ad un dialogo che ad un dramma;
na chi rifletterà al luogo, all' entrate
iccessive de' personaggi, alla mesco-
nza del canto alla narrazione, vi tro-
erà azione, spettacolo, movimento e
itetico. Tra' Celti cacciatori chi avreb-
e sospettato di trovare un informe
lea della poesia scenica, mancante per
tro di un piano, rozza, senz'arte,
a non priva d'interesse? Ciò può sem-
e più rassodare quel che osservam-

mo sin dal principio di questa ist
che presto o tardi gli uomini rac
in grandi o picciole famiglie sono
ti ad imitar per diletto più o meno
perfettamente le azioni umane a se
da del grado di coltura in cui si
vano.

III

Tragedia Cittadina.

SCendiamo dalla tragedia real
picciola cittadinesca, la cui inven
appartiene agl' Inglesi, perchè qu
esempio che se n' ebbe in Italia ce
sati secoli rimase obbliato. *Giorg*
lo giojelliere di Londra, il quale
l' anno 1739, imprese a scrivere
d' una di simili favole tragiche d
sone private sommamente atroc
le quali si è communicata all
francesi ed allemanne la smania
presentare le più rare esecrande
ratezze che fanno onta all' uma

L' anno 1735 si rappresentò
dra la sua *Fatal Curiosity*,

curiosità. L' Abate *Arnaud* che ne recò un estratto nel tomo VII della *Gazzetta letteraria* dell' Europa, " noi, dice, non abbiamo potuto leggerlo senza esserne commossi, non già per quella tenera generosa pietà cara ai cuori più sensibili, ma per certo tristo sentimento doloroso, onde l' anima rimane abbattuta, lacerata, istupidita ". Eccone l' argomento e qualche tratto.

Wilmot e Aguese conjugi per fasto e per negligenza si trovano caduti nell' ultima miseria. Un di loro figliuolo savio ed onesto amante corrisposto di Carlotta bella e virtuosa giovane ma non ricca, per non comunicarle la propria indigenza, l' abbandona con la patria sperando di migliorare il suo stato nell' Indie, e si sparge poi il romore di esservi morto. I di lui genitori sussistono stentatamente per gli scarsi soccorsi della stessa Carlotta. Wilmot che sino a questo punto non si è imbrattato di alcun delitto, vacilla sotto il peso dell' infortunio, si pente di essere stato onesto senza frutto, e pensa

 ad

ad ammazzarsi. Questa situazione è dipinta con forza nella prima scena. Avendo disegnato di morire congeda l' affettuoso servo Randal, ed essendo egli vicino a partire Wilmot gli dice: *Addio . . . Ti arresta. Tu non conosci il mondo, a me costa caro l' averlo conosciuto; pria di separarci debbo darti un consiglio . . . asciugati gli occhi, o Randal; se piangi, non potrò parlare. Odi amico. Vuoi tu sollevarti? vuoi mutar fortuna? Lascia i libri, rinunzia alla filosofia, studia gli uomini; questo solo studio ti basterà. Tu da essi imparerai a nascondere i tuoi fini e a prendere la maschera dell' onore e della probità per arrivare al tuo intento a costo di chiunque sarà così sciocco di fidarsi della tua apparente onestà. Mi consigliate* (gli dice il servo) *a far quello che voi avreste vergogna di praticare. Ah! questa vergogna appunto* (ripiglia Wilmot) *mi ha rovinato. Io sono stato corrivo, vorrei che tu fossi più accorto; vorrei che*

tu

tu trattassi gli uomini come essi meritano, come hanno trattato me, come ti tratteranno, amico . . . Approfittati del mio consiglio, e ricordati di questa lezione. Osserva il mondo, e sii malvagio e felice; addio.

Torna intanto il giovane Wilmot dall' Indie con una cassetta piena di gioje d' inestimabil valore, ed in abito indiano si presenta a Carlotta che trova tenera e fedele e la riempie di allegrezza. Intende lo stato de' genitori; si rallegra pensando che è in sua mano il sollevarli; ma vuol presentarsi loro alla prima come un forestiere raccomandato da Carlotta. È accolto cortesemente; ma parlandosi di un figlio che hanno perduto, mostrano essi tanto dolore, che il giovane intenerito temendo di cagionarli una commozione troppo viva col palesarsi in quel momento, si ritira per riposare, consegnando prima alla madre la cassetta con dire di guardarla contenendo cose preziose. Agnese maravigliata della fiducia di quel fo-

forestiere è tentata dalla curiosità ad aprir la cassetta; resiste alquanto, poi l' apre e resta abbaccinata allo splendore di tanti diamanti. *Quante ricchezze* (ella dice) *! Questo tesoro discaccerebbe da questa casa l' orrore che vi regna; ci vendicherebbe del disprezzo ingiurioso e della pietà più ingiuriosa ancora del mondo insolente.* Esita, indi cede alla sugestione della necessità. Wilmot padre viene per dire che il forestiere è addormentato.

Wil. *Ma che miri tu? La di lui cassetta! L' hai tu aperta! indegna cosa! Se si sapesse...*

Agn. *E chi lo saprà?*

Wil. *Dobbiamo a noi stessi...*

Agn. *Dobbiamo vivere. Stà bene l' essere delicato a chi non ha pane!*

Wil. *Si ha tutto, quando si vive senza taccia, e si ha coraggio per morire.*

Agn. *Io non vò morire.*

Wil. *Ma quali mezzi hai tu di prolongar la vita?*

Agn. *Eccoli. Mira questo tesoro.*
Wil. *Oh cielo! che dici? vuoi tu provarmi? Ma bada bene; non v' è cosa più mostruosa che in certe circostanze il cuore umano non possa esser tentato ad approvare.*

Agnese dice che essi possono evitare il suicidio detestabile per mezzo di un delitto minore. Ella piange, ella gli rimprovera la vita passata. Wilmot si fa sedurre. *Oh Agnese Agnese*, (le dice) *se vi è inferno, egli è giusto che noi vi siamo tormentati*. Egli entra. Agnese lo seguita con gli occhi, ne descrive i movimenti che esprimono i di lui pensieri di pentimento, di tristezza, di furore. Il giovane Wilmot esclama dalla prossima stanza: *oh padre oh padre mio*. Agnese atterrita chiama il marito. Arriva Carlotta, e intende l' orribile delitto. Si sentono gridi e gemiti. Agnese comprende di aver fatto uccidere il proprio figliuolo, e grida forsennata:

Agn. *Tutto muoja sopra la terra; perda il sole la sua luce; una notte eterna ingombri la specie umana, perchè la nostra storia resti per sempre sepolta nell'obblio.*

Wil. *Vane imprecazioni! Il sole continuerà a risplendere, e tutto compierà il suo corso, intanto che noi orrore e peso della terra saremo ridotti in polvere. Il nostro delitto, la nostra disperazione passerà di secolo in secolo per insegnare alle razze future, che il cielo irritato sa trovare certe vendette che l'umana mente non può prevedere. Muori prima di me; non mi fido della tua debolezza.*

L'ammazza, e poi si ferisce.

Alla lettura di questo dramma orribile si crederebbe che l'autore fosse stato un uomo di una tetra immaginazione e di un carattere feroce. Ma la regola di giudicar dagli scritti del carattere dell'autore non sempre è sicura.

ra. *Lillo* era un uomo dolce, onesto, di costumi semplici, amato e stimato da quanti il conoscevano. Prima di questa *Curiosità fatale* egli compose *George Barnwel* o il *Mercante di Londra*, che rappresenta un personaggio nato con indole non prava che però sedotto da una donna che ama, ruba il padrone, assassina un suo zio e benefattore, ed è impiccato. Questo argomento è meno orribile del precedente. La gioventù ed una passione eccessiva possono eccitare qualche pietà per un delinquente, là dove nell' altro nulla scema l' orrore di una atrocità abbominevole conceputa a sangue freddo per un motivo vilissimo. *Lillo* compose ancora un altro dramma, in cui una bella e giovane donna maritata ad un uomo ch' ella non ama, e schiava di un malvagio che ama, vien dall' amante indotto ad esser complice dell' assassinamento del marito. L' autore di un *Dizionario de' Poeti e dei Drammi Inglesi* osserva che *Lillo* era felice nella scelta de' suoi argomenti. Questa

sta scelta per gl' Inglesi felice tale non sembra agli occhi de' più giudiziosi Francesi, Italiani e Spagnuoli. Sempre diremo che simili atrocità scelte a bello studio da' processi criminali più rari o inventati da chi ignora il segreto di commuovere e di chiamar le lagrime su gli occhi con minor quantità di colori oscuri, potrà soltanto piacere in teatro al popolaccio che per aver la fibbra men dilicata si diletta dello spettacolo de' rei che vanno al patibolo. Quanto poi alla morale istruzione, di grazia che mai può imparare da simili esempi un popolo, in cui passeranno molti e molti lustri senza che in esso avvengano misfatti sì atrocemente combinati? Dicesi che *Lillo* si prefigeva la correzione de' costumi, e supponeva che le sue favole potessero prevenire i delitti grandi. Egli s' ingannava sul fine e sull' effetto delle rappresentazioni sceniche. Non tocca al pubblico l' uffizio di un esecutore di giustizia, e le anime atroci non si correggono col teatro. *Malheur à la nation* (diceva

fi-

filosoficamente l' abate *Arnaud*) *qui auroit besoin pour corriger ses moeurs de semblabes spectacles*.

Una favola seria difettosa per la mescolanza comica è stata coltivata nel secolo XVIII come ne' precedenti in Inghilterra. La nominata *Miss Cowlei* compose l' *Evasione*, e lo *Stratagemma della Bella*. *Mistriss Moore* scrisse *Percy* oltre ad alcuni drammi sacri.

Egli è però notabile che ad onta di tanti ammazzamenti, di tanto sangue e di tanti enormi delitti esposti sul teatro inglese, ogni dramma è preceduto da un *Prologo* rare volte serio, e seguito da un *Epilogo* ordinariamente comico anche dopo i più malinconici argomenti. Sovente avviene che la stessa attrice che sarà morta nella tragedia, venga fuori co' medesimi abiti a far ridere gli spettatori. Un critico Inglese censura seriamente questo costume degli epiloghi nazionali, pretendendo che per mezzo del ridicolo che li condisce, si distrugga il frutto morale del

del dramma. Ma perchè ciò? Che connessione ha l' una cosa coll' altra? La di lui tetra morale quanto tempo dopo della tragica rappresentazione permette che si possa ridere? Passiamo alla commedia.

IV

Commedia.

LA gloria della commedia inglese dopo del *Wycherley* è cresciuta per le favole piacevoli e regolari del sign. *Congreve* morto d' anni cinquantasette nel 1729. Varie ne compose tutte esatte ingegnose e piene di ben descritti caratteri assai di moda tratti da ciò che dicesi *gran mondo*, avendo animati con tinte vivaci e naturali gli uomini ben nati e male educati, falsi, doppii e furbi in fatti, ma nobili, onesti e virtuosi in parole. Si ha di *Congreve* parimente una favola tragica sommamente applaudita, *la Sposa in lutto*.

Riccardo. Stèele membro del parlamen-

mento e compagno di *Addisson* nell' opera dello *Spettatore Inglese* scrisse alcune commedie popolari assai pregiate. Era sua massima che i componimenti teatrali debbano giudicarsi sulla scena e non impressi. Ma quanti di essi scritti pessimamente sono stati meritamente scherniti alla lettura, e non pertanto riuscirono di profitto a' commedianti nel rappresentarsi a cagione di qualche situazione interessante, o di un' attrice accetta al pubblico, o di un partito che mai non manca agl' impostori? Li chiameremo perciò buoni? La massima di *Stèele* presa di traverso può favorire i Pradroni in pregiudizio de' Racini. *Quelle distance immense* (diceva *Voltaire* con tutto senno) *entre un ouvrage souffert au thèatre et un bon ouvrage!*

Nel 1733 si rappresentò in Londra l' *Avare* del *Moliere* ben tradotto dal *Fielding* miglior poeta e più modesto di *Shadwel*. Il dialogo non è trasportato parola per parola, ma imitato con libertà moderata e abbellito da qualche

immagine. Questa commedia, con riuscita assai rara in Londra, si ripetè sempre con applauso ben trenta volte in circa.

Eduardo Moore nel 1758 fe recitare nel teatro di Drury-Lane la *Figlia ritrovata*, che si scioglie pe' rimorsi di una balia, e non lascia d' interessare mal grado di tal disviluppo mille volte ripetuto. Tutto il resto però può dirsi una filza di scene debolmente accozzate più che un'azione ben combinata. Soprattutto il personaggio di *Fadle* basso triviale, poltrone, infame, preferito in casa di una dama ad un colonnello che la pretende in moglie, ma che intanto a guisa di un mascalzone è preso pel collo, scosso, minacciato, cacciato or da questo or quello, tal personaggio così spregevole dispiacque al pubblico, il quale obbligò l'autore a toglierne tutto ciò che era episodico. Egli poi nell'impressione lo produsse come l'aveva scritto da prima, e con questo lasciò una pruova dell'intelligenza del pubblico, e della

la propria indocilità ed imperizia.

Miglior pennello comico fu certamente quello di *Murphy* autore della commedia la *Maniera di fissarlo* rappresentata nel 1761. Egli l'accozzò co' materiali di due commedie francesi, il *Pregiudizio alla moda*, e la *Nuova scuola delle donne*, ond'è che l'azione apparisce troppo complicata. Il leggitore si dispone nel tempo stesso agli eventi di *Lovemore* e di *sir Constant* e di madama *Belmour*. Ne risulta non pertanto uno scioglimento non infelice, ma da non compararsi però con altri che con un sol colpo mettono i fatti in tutta la necessaria chiarezza. Il ridicolo di un marito amante della propria moglie senza aver coraggio di manifestarsi, è più rilevato nella favola di *Murphy* che in quella di *La-Chaussèe*. Constant diviene totalmente piacevole allorchè parla con dolcezza alla moglie essendo soli, ed affetta asprezza ed umore al comparir de' servi. Curiosa è la dipintura di coloro che aspirano ad entrare nel parlamento fatta da

Constant nella propria persona. *Che non ho io fatto per voi* (dice alla moglie nella seconda scena dell' atto II)? *Per darvi gusto non son diventato membro del Parlamento? Per essere eletto non mi son fatto vedere per un mese più ubbriaco del mio cocchiere? Per soddisfare la vostra vanità non mi sono esposto a tutte le insolenze di un popolaccio abbominevole? Non metto poi a conto quella maladetta cicalata che mi convenne recitare! Sa dio come la pronunziai e come la camera l' ascoltò! Io non sapeva dove mi avessi la testa. E che diavolo aveva io a fare col Parlamento?*

Giorgio Colman traduttore di Terenzio produsse nel 1763 la *Moglie gelosa* commedia rappresentata in Drury Lane, e comparsa in seguito per varii anni sulle scene inglesi. Vi è calore, brio, vivacità. Il carattere della gelosa è dipinto con verità e naturalezza. Bene espresso è pure quello di *sir Henns* rustico occupato sempre de' suoi cavalli. Graziosa nella prima scena dell' at-

Latto. Il è la genealogia di una giumenta rilevandovisi il ridicolo dell' eccessiva passione degl' Inglesi per le razze de' loro cavalli. L' azione non ha luogo di languire per la moltitudine degli accidenti accumolati l' un sopra l' altro tratti in parte dal romanzo di *Fielding*. Si richiedeva però miglior destrezza nel prepararli, affinchè paressero condotti dalla natura, e non dal bisogno che ne aveva il poeta. Quando l' arte si mostra più della natura, lo spettatore si sovviene dell' autore, lo vede passeggiar tra' personaggi, riflette alla realità, e l' illusione della fantasia è distrutta.

David Garrick il Roscio Inglese insieme col prenominato *Colman* lavorò al *Matrimonio clandestino* commedia in cinque atti rappresentata nel 1766 con sommo applauso. È una favola ravviluppata, in cui non si trascura la dipintura de' caratteri tutti comici, e vi si veggono alcuni colpi teatrali che conducono lo scoprimento di un matrimonio segreto che ne forma il viluppo.

A differenza delle commedie francesi ove trionfa un solo carattere principale, rimanendo gli altri illuminati da una luce riflessa, in questa commedia tutti i personaggi hanno un colorito, e un carattere vivace, e compariscono a buon lume. Il suo merito principale consiste nella connessione delle scene, in una piacevolezza decente, e nell' eleganza dello stile. *Colman* e *Garrick* composero varie altre commedie ora uniti, ora separatamente. Appartiene al solo *Garrick* il *Servo bugiardo*, la cui traduzione intera si trova inserita nel *Giornale straniero* di m. *La Place* nel mese di agosto del 1757. È divisa in due atti, e scritta con gusto e forza comica. L'azione si rappresenta or nell'appartamento di *Gayless* giovane dissipatore ridotto alle ultime strettezze, ora in quello di Melissa da lui amata, la quale lo crede tuttavia dovizioso. Vi si scorge qualche tratto ricavato dal *Dissipatore* del *des-Touches*, specialmente nella prima scena. Le menzogne del servo *Sharp* ne forma-

mano il groppo. I *Costumi del Mondo grande* è un' altra commedia del *Garrick*, in cui non si dipinge fuori della natura, ma si vede l' indole licenziosa del teatro inglese. Un marito offende la fede conjugale d' accordo con una cugina di sua moglie, e questa se ne vendica rendendogliene il cambio con un giovane militare. *Garrick* figliuolo di un Francese rifugiato in Inghilterra, ebbe per maestri il dottor *Johnson* e *Colson di Rochester*; e dopo avere esercitate varie professioni si unì al fine nel 1741 ad una compagnia comica, e per lo spazio di circa anni quaranta fece la delizia, e l' ornamento delle scene inglesi, e morì d' anni sessantatre in Londra nel 1779. Come attore *Garrick* non ebbe colà chi lo pareggiasse; ebbe bensì chi gareggiò con lui. *Cibber* altro attore inglese di non poco grido credeva di non essere a lui inferiore. Ciascun di loro resse un teatro per qualche tempo, ed ebbe un partito favorevole. *Garrick* alla lunga trasse a se tutti i

voti, e soprafece l'emolo. *Cibber* tuttochè non mancasse di talento, si vide ridotto ad esser capo di una compagnia subordinata, e poco accetta al pubblico, ed a rappresentare componimenti ajutati dalla musica e dal ballo. Egli con due dissertazioni su gli spettacoli che formano una specie di storia del teatro inglese, si lusingava di poter disingannare il pubblico sulle novità introdotte da *Garrick*, e sul di lui modo di rappresentare. Egli disacerbava così il proprio rancore; e *Garrick* seguitava ad esser amato ed ammirato.

Volendo il sig. *Kelly* prestar qualche omaggio al merito di questo attore, dedicogli una sua commedia la *Falsa Delicatezza* rappresentata nel 1768. Una fredda regolarità per quanto comportano tre intrighi amorosi, un fiacco interesse, alquanti difetti, poche grazie, non poca noja, caratterizzano questa favola. Terenzio e Moliere, dirò sempre, si leggono e si encomiano dapertutto, perchè dapertutto oggi s'imi-

mitano sì poco? Nel 1781 si è impressa in Londra una commedia rappresensata in Drury-Lane *the Disipation* la Prodigalità. Non avendone veduto neppure qualche estratto, non saprei dire quanto ad essa convenga l'aggiunto di *nuova*, con cui si enunciò, non ostante che simile argomento, incominciando da Aristofane, e terminando a *des Touches* e *Garrick*, sia stato maneggiato tante volte dagli antichi, e da' moderni.

Vuolsi parimente far menzione delle picciole commedie, o farse possedute dagl' Inglesi, nelle quali trionfa per lo più la satira, e la mimica buffoneria. Recheremo per esempio quelle di *Dodsley* da lui intitolate *Novelle*, o *Satire drammatiche*, e dedicate al *Domani essere ehe non esiste ancora*. Una di esse è il *Re ed il Mugnajo di Mansfield*, di cui si fe parola nel tomo precedente. Nella scena nona si trova un satirico ritratto della città di Londra che ne dà poco vantaggiosa idea, ma che è il ritratto di più di una socie-

cietà culta. Il *Cieco di Betnal-Green* (titolo che portava un' altra favola antica del poeta *Johnday* del tempo di Giacomo I) è un argomento interessante pel contrapposto de' caratteri bene espressi. Vi si vede dipinto a neri colori un milordo prepotente, ed un quakero ipocrita, i quali cercano di comprare, sedurre, e poi rapire una virtuosa fanciulla figlia di un cieco povero in apparenza. La *Bottega di merceria* (*bijouterie*) è tutta satirica. Un merciajo vende satireggiando, e moralizzando con grazia. Per esempio egli alle dame e agli zerbini che vengono in bottega, presenta uno specchio, in cui (egli dice) la civettuola può vedere la sua vanità, la bacchettona la sua ipocrisia, non poche femmine più bellezza che modestia, più smancerie che grazie, più spirito che buon senso. Presentando una scattola dice che è una rarità, perchè è la più picciola che trovisi in Inghilterra. Un cortigiano in essa può chiudere

re tutta la sua probità, un verseggiatore tutto il suo danaro.

Queste sono le tragedie, le commedie, e le farse del secolo XVIII, nelle quali si sono distinti al pari de' migliori attori diverse attrici. Siccome l'Inghilterra può vantarsi di avere avuto in *Garrick* il suo *Baron*, così in madamigella *Cibber* ebbe la sua *Le-Couvreur*. Appena contava la *Cibber* diciotto anni della sua età, quando rappresentando la parte di Zaira nella traduzione di *Hille*, fe vedere alla nazione certa sensibilità spogliata da ogni caricatura istrionica, ed una declamazione naturale sino a' suoi dì sconosciuta in quel clima. Nella fine del secolo trionfava sulle scene inglesi madamigella *Siddons* eccellente attrice, alla quale tributano gl' Inglesi tutti gli elogii per la verità, l'espressione e l'energia, che al loro dire ella possiede eminentemente. Bisogna dire che le attrici inglesi siano assai ben disposte alla declamazione. L'Inghilterra ha vantato prima della *Siddons* e della *Cib-*

ber diverse altre attrici stimabili. Dopo la *Nelly*, cioè *Elena Guyn* attrice comica sì cara al re Carlo II, fiorì la celebre *Ofields* ammirata in vita, e sepolta poi accanto ai grandi poeti del suo paese in Westminster. *Quins*, *Davesport*, *Marshall*, *Betteron*, *Lees* furono parimenti attrici assai rinomate.

V.

Opera Inglese ed Italiana.

Non mancò all' entrar del XVIII secolo quella specie di opera inglese che si chiamava *mascherata*, anche dopo della *Circe* di Carlo d' Avenant. La *Rosamunda* di *Addisson* fu una mascherata forse troppo da' nazionali applaudita. Il *Giudizio di Paride*, e la *Semele* di *Congreve* portarono parimente il titolo di mascherate. *Milord Granville* che scrisse sull' opera musicale, una ne compose egli stesso, prendendo quasi per modello fra quelle di

Qui-

Quinault l' *Amadigi di Gaula*, e l'intitolò gl' *Incantatori Brettoni*.

Gl' Inglesi hanno avuta ancora un' opera buffa nazionale. Il *Diavolo a quattro* è una burletta musicale di caratteri comici ben combinati. Ma la più celebre in questo genere è quella del sig. *Gay* rappresentata nel 1728. Il titolo è *Beggars' Opera*, cioè l' *Opera del Mendico*, e non già de' *Pezzenti*, come la chiamarono alcuni Francesi, ed anche il sig. *Giovanni Andres*, impropriamente dandosi il titolo di pezzenti a' ladroni facinorosi de' quali in essa si tratta. L' autore la chiamò *opera del Mendico*, perchè nell' introduzione finse che un poeta mendico l' avesse composta, e presentata a' commedianti. È un componimento di tre atti in prosa con sessantanove ariette da cantarsi. Incredibile è l' effetto che produsse in tutte le isole brittanniche. In Londra alla prima si recitò 63 volte, e si ripigliò nell' inverno. In Bath, in Bristol nel paese di Galles, in Iscozia, in Dublin, si rappre-

presentò con insolito esempio or cinquanta, or quaranta, e non meno di trenta volte di seguito. L' attrice che rappresentò la parte di *Polly*, che si chiamava *Miss Fenton*, divenne la delizia di Londra. Se ne scrisse la vita, se ne lodarono i bei motti, se ne fecero più ritratti, ed in fine sposò pubblicamente il duca di Bulton uno de' primi signori Inglesi. Il dottor *Swift* intimo amico di *Gay* nel suo *Gazzettiere* non meno che il *Pope* nella *Dunciade*, e che il *Warburton* nelle note che fece a questo poema satirico, l' esaltarono come un capo d' opera. È una viva imitazione, e un ritratto naturale de' più scellerati della società, essendone gl' interlocutori spioni, traditori, ladroni di campagna e di città, bagasce le più impudenti, che abbracciando un loro amante lo disarmano, e lo consegnano alla forza pubblica. Il tutto è sparso copiosamente di oscenità, e di una satira ardita sopra tutti i ceti, non risparmiandosi i nobili, le dame, gli avvocati, le persone di corte,

te,

te, e fin anco i ministri di stato, i quali vi sono paragonati a i delatori de' ladri ed alle persone più basse ed esecrabili. *A mirar la nostra professione* (dice l' infame *Peachum* ritratto di *Jonathan Wild* impiccato in Londra nel 1724) *per certo aspetto si può chiamare disonesta, perchè noi rassomigliamo a' ministri di stato nel dar coraggio a' malvagi, affinchè tradiscano i loro amici*. Il Mendico che nell' ultima scena torna in teatro col commediante, gli dice: *Nel corso dell' opera avrete notata la grande rassomiglianza che hanno i grandi co' plebei; è difficile decidere, se ne' vizii di moda la gente colta imiti i ladroni di vie pubbliche, ovvero se questi ladroni imitino la gente colta*.

Gay compose poi una continuazione dell' *Opera del Mendico* che intitolò *Polly*. Il Lord Ciambellano non ne permise la rappresentazione; ma una numerosissima soscrizione per farsi imprimere lo compensò ampiamente. Il riputato *Giovanni Andres* afferma che *Pol-*

Polly è meglio condotta e più interessante. Noi che non abbiamo ancor letta quest' altra opera, non possiamo altro dire, se non che m. *Patu* traduttore delle opere di *Gay* e di altri inglesi, ci fa sapere che *Polly* è *fort inferieure à son prèmier ouvrage*.

Gay nella sua *Berggars' Opera* mottegiò l' opera italiana introdotta in Londra sin dal secolo XVII, *come dal capo al fondo tutta fuori della natura*. La musica italiana (dice lodandolo *Swift*) è pochissimo fatta pel nostro clima settentrionale e pel genio della nazione. I motti di *Gay*, di *Swift*, di *Dennis*, fecero bandir dall' Inghilterra la musica italiana, pretendendosi di averne corrotto il gusto, e cagionato nocumento agli spettacoli nazionali. Vi fu poscia richiamata; ma sembra che di tutti gli spettacoli scenici l' opera italiana sia colà la meno frequentata. Si spende nelle voci prodigamente, e ben poco nelle decorazioni e ne' balli. I drammi, la musica, i cantanti, tutto chiamano dall' Italia. Si

Si concorre a questo spettacolo senza trasporto. Non disgusta la nostra musica, ma le donne specialmente (dicesi nel libro francese intitolato *Londres*) non possono assistere senza riso a uno spettacolo, in cui un Ati o un Eutropio teatrale si vede rappresentar seriamente Artaserse, Adriano, Enea; e quanto più codesti cantanti mal conci si sforzano di esprimere i loro affetti, tanto più si raddoppiano le risa femminili. In questa guisa la natura manifesta avversione e disprezzo per una mostruosità che l'ha oltraggiata per più secoli.

Per accennar qualche cosa della musica stromentale di quel paese, diciamo, che sino al regno di *Riccardo cuor di leone* era pressocchè selvaggia. Questo principe la coltivò con certa felicità sotto *Blondel* suo maestro. La regina Elisabetta che amava la melodia e che volle spirare ancora ascoltando un concerto di musica, contribuì agli avanzamenti di sì bell'arte, prendendone in parte il gusto dall'Ita-

lia dove fioriva. Nel passato secolo XVIII il famoso tedesco *Hendel* cagionò in Inghilterra la rivoluzione che aveva prodotto un secolo prima in Francia il fiorentino Lulli. Oggi gl' Inglesi vantano una musica nazionale discendente dalla Tedesca, la quale è figlia dell' Italiana. I concerti del *Fax-Hall*, e del *Renelag*, e quelli che si danno nella chiesa di san Paolo, e i particolari di tutta Londra, sono per lo più componimenti d' Inglesi.

VI

Teatri materiali.

I Teatri di Londra non son certamente i meno pregevoli dell' Europa. Quello dell' Opera, Drury-Lane, e Coven-Garden hanno una immagine della scalinata antica nella platea, e de' moderni palchi nelle logge. L' edificio dell' Opera è un parallelogramma largo circa cinquanta piedi parigini e lungo trentasette sino all' orchestra.

Sono in essi iscritti undici scalini per la platea, nell' ultimo de' quali si alza una loggia di pilastri isolati con varie scalinate, e su questa una seconda colle sue scalinate. Sopra i lati della platea attaccati all' orchestra si elevano quattro ordini di logge, delle quali ciascuna contiene tre palchetti, presso a questi sono per ogni lato tre colonne isolate di ordine corintio con tre logge negl' intercolunnii, de' quali ognuno ha tre palchetti l' uno sopra l' altro destinati per la famiglia reale. Le ultime di tali colonne formano il proscenio. Dello stesso ordine corintio sono le due colonne isolate che si veggono nel fondo delle scene. Questo teatro non manca di scale, corridoi e commodi ingressi. Dicesi però nel trattato *del Teatro* che tralle varie logge de' palchetti e nell' anfiteatro *manca quel necessario ricorso delle linee quella concatenazione di parti, donde risulta l' unità e l' armonia di tutto l' edificio*.

Di gusto e di capacità somiglian-

nazioni in tutti i popoli che hanno *mare e vagabondi*, e che dovrebbero approfittarsi dell' uno e degli altri per avere una marina armata ed un commercio !

Fine del Tomo VIII

SOM-

SOMMARIO

Teatri d' oltramonti nel secolo XVIII

CAPO I

Teatro Francese. Tragico 3

DEboli seguaci di *Racine* e Cornelio 4
Cominciò ad uscir da questa folla *Campistron* 5
E *la Fosse* autore della *Polissena*, e del *Manlio Capitolino* 6
Amasi del *la Grange-Chancel* 7
Elettra di *Longepierre* ivi
Tragedie del *la Motte* 8
Inès de Castro la migliore di esse 13
Tragedie del *Crebillon* 15
Suo carattere particolare 16
Una delle sue migliori *Radamisto* 17
Osservazioni sulla sua *Semiramide*, sull'*Elettra*, e sul *Serse* 18

Edipo primo lavoro tragico del *Voltaire* 21
Osservazioni sulla sua *Marianna* 22
Suo *Giunio Bruto* 24
Carattere tragico del *Voltaire* paragonato co' suoi predecessori 28
La *Morte di Cesare* ivi
La *Zaira* con le osservazioni del Calepio su di essa 30
Diverso avviso del Signorelli 31
Merope del *Voltaire* 34
Il *Fanatismo* 40
Giudizio su di tal tragedia 42
Alzira tragedia eccellente 46
Opposizione del Calepio distrutta 47
Frammento di essa tradotto dal Pagnini 49
Semiramide 50
Ombra di Nino in essa meno artificiosa di quella di Dario ne' *Persi* di Eschilo 51
Atrocità del piano della *Semiramide* 52
Altre tragedie del *Voltaire* 56
Dopo di lui si osserva la decadenza della tragedia Francese 60
Sopravvenne *Guymond la Touche* che in

in qualche modo la sostenne ivi
Tragedie del *Marmontel*, del *Le Miere*, del *Saurin*, del *La Harpe* 61
Esse non si riveggono sulle scene Francesi 65
Alcuni traduttori de' Greci tragici 66
Maggior fortuna ebbero le tragedie di mad. de *Bocage*, la *Place*, la *Noue*, *Piron* 67
Zuma del *le Fevre* bene accolta 70
Lavori tragici nazionali del *Belloy* 71
Se fu primo a portare sulle scene gli argomenti nazionali 72
Osservazioni sul suo *Gastone e Bajardo*
E sulla sua *Prefazione*, e sulle *Note* istoriche 78
Componimenti tragici nel periodo della Repubblica 89
Cajo Gracco e *Carlo IX* di *Chenier* 90
Teseo di *Mazoyer* 93
Montmorenci di *Carion de Nizas* 94
Eteocle e Polinice di *la Gouvèe*
Tragedie di *Arnault*, *Oscar*, *Cajo Mario a Minturno*, e *Bianca* e *Mont-*

Montcassin 95
Analisi di *Bianca e Montcassin* 96
La storia di Teresa moglie di un Contarini, e la morte di Antonio Foscarini interessa assai più della tragedia 106
Agamennone dell' Alfieri piggiorata dal *Lemercier* 111

CAPO II

Tragedia Cittadina, e Commedia lagrimante 112
Tragedia Cittadina ivi
Fajele d' Arnaud de Baculard
Il Conte di Cominge, e l' *Eufemia* 113
Il Merinval del medesimo 114
Melania di *La Harpe* ivi
Beverley di *Saurin* ivi
Socrate in prosa, che *Voltaire* pubblicò come traduzione di un dramma di *Tompson* 115
Pessimi drammi di *Lemercier* 116
Questo genere si coltivò da *Falbaire*, *Mercier*, *Sedaine* ivi
Le Roi et le Fermier di Sedaine 118
Indigente di *Mercier* ivi

Altri drammi lagrimanti 119
Padre di Famiglia di *Diderot*, *Eugenia* di *Beaumarcais* 120
Figlio naturale di *Diderot* 123
Barbiere di Siviglia, ed il *Matrimonio di Figaro* di *Beaumarchais* 126
Figliuol prodigo, e la *Scozzese* del *Voltaire* ivi

CAPO III

Della vera Commedia Francese, e dell' Italiana in Francia 128

I

Commedia Tenera 129
Autori che si sono tenuti spesso lontani dalla Commedia lagrimante 130
Furono contro di essi troppo rigorosi *Chassiron*, *Palissot*, *Sabatier des Castres* 131
Cenia di Francesca di Graffigny
Nanina di *Voltaire* 133
Carlo Collet avverso al genere lagrimante 134

II

Commedia piacevole 137
Buone commedie di *Du Fresny* ivi

Buone commedie di *Des-Touches* esaminate 138
Commedie di *Fagan* 140
Le migliori sue favole la *Pupilla*, la *Stolidità*, l' *Appuntamento*, l' *Inquieto*, gli *Originali* 141
Talenti comici di *Piron* ivi
Sua eccellente commedia la *Metromania* 142
Ottima dipintura del Metromano ivi
Scene eccellenti di tal favola 143
Nel furore de' drammi lugubri scrissero varie commedie pregevoli *Campistron* il *Geloso disingannato*, le *Sage Turcaret*, *Rousseau* il *Capriccioso* ivi
Mechant di *Gresset* ivi
Carattere del protagonista ottimamente enunciato 148
Scene lodevoli del *Mechant* ivi
Frammento tradotto della scena quarta dell' atto IV 150
Altre commedie del *Voltaire* 154
Commedie del *Boussy* 155
Commedie del *Marivaux* ivi
Sua buona commedia *les Fausses Confi-*

fidences 156
Falso Generoso di Antonio *Bret* 157
Il Ritorno dell' Ombra di Moliere di *Voisenon* ivi
E la *Cochetta fissata* di *Saurin* 158
La *Cochetta corretta* di *La Noue* ivi
L' Addio del Gusto di Pietro Patu 159
Altre commedie non prive di effetto ivi
Commedie graziose di *Saint-Foix* 160
Commedie satiriche di *Palissot* 161
Il di lui lavoro comico *les Philosophes* ebbe un oggetto lodevole, ma non fu un' ottima commedia 162
Contro i medesimi filosofi fu scritto il suo *Homme dangereux* 163
Può vedersene da me tradotte un ironico frammento ivi
Tragedie e Commedie di *Dorat* 165
Altri commediografi molti, che però non fecero risorgere la commedia 166
Teatri della Contessa di *Genlis* ivi
Al declinar del secolo si motteggiano comicamente i falsi fisici 167
Si approvò l' *Ottimista* di *Collin d' Harleville*, e la *Scuola delle giovanette* ancor più 168

I *Due Poeti* commedia di *Rigault* 169
Lodevoli poeti comici degli ultimi anni del XVIII, e de' primi del XIX, *Fabro D'Eglantina*, e *Boully* 171
Commedie dette Repubblicane 176
Commedie varie restate al teatro francese 177
Lodevole comico vivente *Luigi Picard* appellato il *Dancourt* de' suoi giorni 178
III
Commedia Italiana in Francia 179
Esame del modo di rappresentare de' Commedianti Italiani e Francesi 180
Verso la fine del secolo XVIII si trovò aggregata alla Commedia Italiana l'Opera buffa 190
Scrittori Francesi che somministrarono delle favole alla Commedia Italiana 191
CAPO VII
Teatro Lirico: Opera Comica: Vaudeville 192
I
Opera eroica ivi
Imputazione fatta dal sig. *de Leyre* agl'

agl' Italiani per le stravaganze dell' Arlecchino, ricade sull' opera eroica francese 193
Reca stupore che i migliori Francesi siensi attenuti all'Opera Mitologica 194
L' articolo dell' Enciclopedia che si attiene all' Opera Istorica Italiana, appartiene al Gran Ginevrino 195
Scrittori che composero pel Teatro Lirico nel principio del secolo 198
Le Divin du Village di Gian Giacomo *Rousseau* 199
Il di lui *Pigmalione* che non fu ben seguito ivi
Attrici eccellenti dell' Opera e Ballerine pregevoli 201
Drammi serii musicali del principio del XIX 202

II

Opera Comica 204
Ciò che in esse precedette la Repubblica ivi
Cartelloni della Fiera ivi
Autori di graziose farse musicali 205
Farsa del signor *Favart* stimabile la *Chercheuse d' esprit*

Ba-

Bastiano Bastiana, *Annetta e Lubino*, e gli *Ammaliati* di madama *Favart* 206
Copia grande di componimenti stravaganti ivi
Alcuni dopo della Repubblica di felice successo 207
Zoe recitata nel 1800 analizata e spregiata ivi
Una notte di Federigo II ben riuscita 211
Le Locataire colla musica di *Gavaux* ivi
Varie Opere Comiche rappresentate con varia fortuna 212

III

Vaudeville 214

Un tempo il Vaudeville era unito all' Opera Comica 215
Repertorio del Vaudeville quando si rivide solo ivi
In esso per lo più lavorano diversi verseggiatori 216
Nel Repertorio del Teatro de' *Troubadours* vi sono varii Vaudevilli 219

IV

Teatri Materiali 220

Non sí assiste solo in Francia in piedi a molti spettacoli 221

Antichi disordini ultimamente corretti ivi

Ciò che si rappresentò ne' Baloardi, ed in Parigi l' anno che l' autore vi dimorò 223

Spettacoli scenici de' Dipartimenti 227

LIBRO VIII

Teatri Settentrionali del XVIII secolo 231

CAPO I

Teatro Inglese

I

Tragedia Reale ivi

Vivacità e forza della Tragedia Inglese 231

Catone di Adisson ivi

Traduzione che ne fece Anton Maria Salvini 233

Sublimità e grandezza che la distingue ivi

Sua regolarità negata a torto dal sig. Andres 234

Vi si osserva però languore, amori insipidi, bassezze comiche dove non

grandeggia Catone ivi
Non è dunque, come disse un Enciclopedista, il capo d' opera per la regolarità, l' eleganza e l' elevazione, a cagione delle bassezze, e de' freddi amori di sei personaggi 235
L' Atto I è tutto ingombrato di tali amori subalterni ivi
Dalla scena quarta del II tutto si aggira su i maneggi di due furbi 236
Di tali disegni ed amori si occupa quasi tutto l' atto III 237
Gli stessi amori ingombrano l' atto IV 238
L'atto V forma il grande del *Catone* 238
Conseguenza di simili osservazioni 239
Bellezze singolari di tal componimento 242
Carattere tragico di *Rowe* 250
Lavori tragici del *Duca* di *Buckingam* 251
Tragedie di *Joung* 252
Tommaso Oversbury tragedia di *Savage* ivi
Tragedie applaudite di *Tompson* 253
Diverse altre tragedie 254
La Sorte di Sparta di Mistriss Cowley,